JUHANI PALLASMAA

HABITAR

GG

Editorial Gustavo Gili, SL
Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

JUHANI PALLASMAA

HABITAR

TRADUCCIÓN DE ÀLEX GIMÉNEZ IMIRIZALDU

GG®

Ilustración de la cubierta: Rafamateo

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Àlex Giménez Imirizaldu
© de los textos: Juhani Pallasmaa
y para esta edición:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2016

ISBN: 978-84-252-2924-4 (PDF digital)
www.ggili.com

ÍNDICE

7 PRÓLOGO
HABITAR EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO

11 **IDENTIDAD, INTIMIDAD Y DOMICILIO**

45 **EL SENTIDO DE LA CIUDAD**

57 **EL ESPACIO HABITADO**

87 **LA METÁFORA VIVIDA**

111 **HABITAR EN EL TIEMPO**

127 ORIGEN DE LOS TEXTOS

PRÓLOGO
HABITAR EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO

JUHANI PALLASMAA

"Para mí cualquier tipo de arquitectura, sea cual fuere su función, es una casa. Solo proyecto casas, no arquitectura. Las casas son sencillas. Siempre mantienen una relación interesante con la verdadera existencia, con la vida", confiesa el arquitecto Wang Shu, el ganador del premio Pritzker de 2012. Estoy en general de acuerdo con mi colega chino. La casa es un escenario concreto, íntimo y único de la vida de cada uno, mientras que una noción más amplia de la arquitectura implica generalización, distancia y abstracción. El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte al espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en el domicilio propio. El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo. Es fundamentalmente un intercambio y una extensión; por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, y, por otro, ese lugar se convierte

en una exteriorización y una extensión de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico.

El habitar supone tanto un acontecimiento y una cualidad mental y experiencial como un escenario material, funcional y técnico. La noción de hogar se extiende mucho más allá de su esencia física y sus límites. Además de las cuestiones prácticas de la vivienda, el propio acto de habitar es un acto simbólico e, imperceptiblemente, organiza todo el mundo para el habitante. Además de nuestras necesidades físicas y corporales, también deben organizarse y habitarse nuestras mentes, recuerdos, sueños y deseos. Habitar forma parte de la propia esencia de nuestro ser y de nuestra identidad.

No obstante, en mi opinión la arquitectura tiene dos orígenes diferenciados; además del habitar, la arquitectura surge de la celebración. Lo primero constituye el medio para definir el domicilio propio en el mundo; lo segundo es la celebración, veneración y elevación de actividades sociales, creencias e ideales específicos. Este segundo origen de la arquitectura da lugar a las instituciones sociales, culturales, religiosas y mitológicas. Como sostuvo Ludwig Wittgenstein: "La arquitectura eterniza y sublima siempre algo. Por eso no puede haber arquitectura donde no hay nada que sublimar".[1]

Podemos pensar también que la casa celebra el acto de habitar al conectarla de un modo intencionado con las realidades del mundo. Los numerosos y especializados cometidos y funciones de los edificios de la vida

contemporánea son funcionalizaciones avanzadas de los actos de habitar originales, tanto de la vivienda particular como de la celebración. En ese constante proceso de especialización, la arquitectura se ha distanciado cada vez más de los contenidos míticos originales del edificio y se ha vaciado de todo significado mental profundo; solo queda el deseo de estetización. En el mundo obscenamente materialista de hoy la esencia poética de la arquitectura está amenazada simultáneamente por dos procesos opuestos: la funcionalización y la estetización.

El habitar se entiende habitualmente en relación con el espacio, como una forma de domesticar o controlar el espacio; sin embargo, también necesitamos domesticar el tiempo, reducir de escala la eternidad para hacerla comprensible. Somos incapaces de vivir en el caos espacial, pero tampoco podemos vivir fuera del transcurso del tiempo y de la duración. Ambas dimensiones necesitan articularse y dotarse de significados específicos. El tiempo también debe reducirse de escala hasta las dimensiones humanas y concretizarse como una duración continua. Las ciudades y los edificios antiguos son acogedores y estimulantes, puesto que nos ubican en el continuum del tiempo; se trata de amables museos del tiempo que registran, almacenan y muestran las huellas de un momento diferente a nuestro sentido del tiempo contemporáneo nervioso, apresurado y plano; proyectan un tiempo "lento", "grueso" y "táctil". La modernidad ha acometido de manera prioritaria el espacio y la forma, mientras

que ha despreciado el tiempo como cualidad indispensable de nuestras viviendas.

Me parece que los escritores, los cineastas y los artistas captan la esencia humana y el significado del habitar de una forma más profunda y sutil que los arquitectos. Para nosotros, los arquitectos, el hogar es simplemente un alojamiento correctamente funcional y estetizado, pero fracasamos al tocar los significados existenciales preconscientes del habitar. Como sostiene Martin Heidegger, hemos perdido nuestra capacidad de habitar.

En mis numerosos ensayos durante los últimos veinticinco años, a menudo he tratado aspectos del habitar debido a su papel fundamental en la constitución de la arquitectura. De los cinco ensayos recogidos en este libro, "Identidad, intimidad y domicilio" (1994) es mi primer estudio más amplio de base fenomenológica sobre el tema, mientras que "Habitar en el tiempo" (2015) es uno de mis más recientes textos acerca del significado de la experiencia del tiempo en la realidad existencial del ser humano. En conjunto, en mis estudios filosóficos de arquitectura, el énfasis ha basculado desde las dimensiones materiales, formales, geométricas y racionales, hacia otras mentales, subconscientes, míticas y poéticas del construir y del habitar.

1 Von Wright, George H. y Nyman, Heikki (eds.), *Ludwig Wittgenstein. Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 1998, pág. 74 (versión castellana: *Aforismos, cultura y valor*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2007, pág. 141).

IDENTIDAD, INTIMIDAD Y DOMICILIO

NOTAS SOBRE LA FENOMENOLOGÍA DEL HOGAR

1994

El *homo faber* y el vacío existencial

La identidad era el tema recurrente en la obra literaria del escritor suizo Max Frisch, quien, no por casualidad, tenía formación de arquitecto. En su novela *Homo faber*,[1] Frisch retrata a un experto de la Unesco, un ingeniero —símbolo del hombre moderno—, que viaja constantemente por todo el mundo en sus misiones. El ingeniero es un hombre cerebral y realista cuya vida parece estar bajo un control racional perfecto. Sin embargo, a medida que avanza el libro, el ingeniero va perdiendo el contacto con su pueblo y con su hogar y, finalmente, con su propia identidad. Acaba enamorándose de su propia hija —a la que no reconoce—, una trágica consecuencia de la pérdida de su hogar y sus raíces. Su amor indecente le lleva al incesto y la historia termina violentamente con la muerte de la hija.

El gran error del *homo faber* reside en su convencimiento de que el hombre puede existir sin un domicilio fijo, que la tecnología es capaz de transformar el mundo de modo que ya no sea necesario experimentarlo a través de las emociones.

Muchos de nosotros sufrimos la alienación del *homo faber* en el mundo consumista actual. En nuestra cul-

tura de la abundancia hemos llegado a convertirnos en personas sin hogar. Este nuevo desarraigo tiene su origen en nuestra incapacidad de unir el yo con el mundo. El desarraigo pasa a ser sinónimo de exclusión, de soledad y de un perpetuo presente de indicativo. Los escritos de Teilhard de Chardin se centran en un enigmático "punto Omega", "desde el cual el mundo puede observarse correctamente como un todo".[2] La analogía más cercana en el mundo terrenal de es "punto Omega" es, sin duda, el hogar.

El arquitecto y el concepto de hogar

A los arquitectos nos concierne proyectar edificios como una manifestación filosófica del espacio, la estructura y el orden, pero parecemos incapaces de aludir a los aspectos más sutiles, emocionales e imprecisos del hogar. En las escuelas de arquitectura se nos enseña a proyectar casas, no hogares. Sin embargo, aquello que le importa al habitante es la capacidad que tiene la vivienda para proporcionarle un domicilio. La vivienda tiene su psique y su alma, además de sus cualidades formales y cuantificables.

Los títulos de los libros de arquitectura utilizan invariablemente la idea de "casa" —como, por poner unos ejemplos, *La casa moderna*, *Casas californianas*, *Casas de arquitectos*—, mientras que los títulos de los libros y las revistas que tratan de decoración de interiores y de los famosos incluyen la idea de "hogar", como *El hogar de los famosos* o *El hogar de los artistas*. Huelga decir que los arquitectos serios consideran estas últi-

mas publicaciones un entretenimiento sentimental y *kitsch*.

Nuestro concepto de arquitectura se basa en la idea de objeto arquitectónico perfectamente articulado, un artefacto artístico desprovisto de vida. El famoso caso judicial que enfrentó a Mies van der Rohe con su clienta, la doctora Edith Farnsworth, a propósito de la casa Farnsworth, es un buen ejemplo de la contradicción que existe entre la arquitectura y el hogar. Por lo que sabemos, Mies había proyectado una de las casas más importantes y más atractivas estéticamente del siglo XX, pero su clienta no la encontró satisfactoria como hogar y le llevó a juicio por daños y perjuicios. El tribunal falló a favor de Mies. Sin menospreciar la arquitectura de Mies en este caso particular, lo que sí quiero señalar es el distanciamiento respecto a la vida y la intencionada reducción del espectro vital que despliega esta obra maestra de la arquitectura. Para poner un ejemplo más reciente, una de las primeras casas de Peter Eisenman divide la cama conyugal en dos mitades debido a una junta dictada formalmente en el suelo y coloca un pilar en medio de la mesa del comedor en el piso inferior. Cuando comparamos los proyectos de la primera modernidad con los de la vanguardia actual podemos percibir inmediatamente una pérdida de empatía hacia el habitante. En lugar de estar motivada por la visión social del arquitecto o por una concepción empática de la vida, la arquitectura se ha vuelto autorreferencial y autista.

Muchos arquitectos han desarrollado una personalidad escindida; como proyectistas y como usuarios a menudo aplicamos diferentes escalas de valores al entorno. En nuestro papel de arquitectos aspiramos a entornos meticulosamente articulados y temporalmente unidimensionales, mientras que como usuarios preferimos entornos más sedimentados y ambiguos, y estéticamente menos coherentes. El usuario instintivo se abre camino entre los valores del papel del profesional.

Arquitectura *versus* hogar

¿Puede un hogar ser una expresión arquitectónica? Quizás la idea de hogar no sea en absoluto una noción propia de la arquitectura, sino de la sociología, la psicología y el psicoanálisis. El hogar es una vivienda individualizada, y el significado de esa sutil personalización parece hallarse fuera de nuestro concepto de arquitectura. La casa es el contenedor, la cáscara, de un hogar. Es el usuario quien alberga la sustancia del hogar, por decirlo de algún modo, dentro del marco de la vivienda. El hogar es una expresión de la personalidad del habitante y de sus patrones de vida únicos. En consecuencia, la esencia del hogar es más cercana a la vida misma que al artefacto de la casa.

En esta época de excesiva especialización y fragmentación, la fusión total de la dimensión arquitectónica de la casa y de la dimensión privada y personal de la vida solo se ha producido en casos especiales. Por ejemplo, la villa Mairea de Alvar Aalto es producto

de una amistad y una interacción excepcionales entre el arquitecto y su cliente. Este hogar es una "*opus con amore*",[3] como confesó el propio Aalto. Por esa razón, esa obra maestra es expresión de una visión utópica compartida de un mundo mejor y más humano. La villa Mairea es a un tiempo arcaica y moderna, rústica y elegante, regional y universal. Prolífico en su imaginario, el hogar proporciona un terreno amplio para el apego psíquico individual.

En su libro *La poética del espacio*,[4] Gaston Bachelard reflexiona sobre la esencia de la "casa onírica", la casa de ensueños de la mente. No acaba de decidirse sobre el número de plantas (tres o cuatro) de esa casa mental arquetípica, pero sí cree imprescindible que tenga un desván y un sótano. El desván es el lugar simbólico para almacenar los recuerdos agradables, mientras que los desagradables se guardan en el sótano; ambos tipos de recuerdo son necesarios para nuestro bienestar mental.

Las características de la casa onírica están condicionadas culturalmente, pero la imagen también parece reflejar unas constantes universales de la mente humana. La casa onírica aparece a menudo en el cine, y quizás el ejemplo más famoso sea la mansión neogótica de Norman Bates en *Psicosis* (1960), la película de Alfred Hitchcock. Sin embargo, la arquitectura moderna ha procurado encarnizadamente evitar o eliminar esa imagen onírica. Por consiguiente, nuestro arrogante rechazo de la historia se ve acompañado inevitablemente por el rechazo de

la memoria psíquica vinculada a esas imágenes primordiales. La obsesión por lo nuevo, lo no tradicional y lo inédito ha barrido la imagen de la casa onírica de nuestras almas. Construimos viviendas que quizá satisfagan la mayor parte de nuestras necesidades físicas, pero que no pueden albergar nuestra identidad. Nos hemos convertido en viajeros en pos de una utopía inalcanzable, condenados al desarraigo metafísico.

La esencia del hogar

El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo.

Por tanto, el hogar no puede convertirse en un producto comercializable. Los actuales anuncios de tiendas de muebles que ofrecen la posibilidad de "redecorar tu hogar de un plumazo" son absurdos; equivaldría a que un psicólogo anunciara que iba a renovar de una sola vez todos los contenidos de la cabeza de un paciente. Una reflexión sobre la esencia de la vivienda nos aleja de las propiedades físicas del hogar para introducirnos en el territorio psíquico de la mente. Nos enfrenta a cuestiones de identidad y memoria, de lo consciente y lo inconsciente, a los remanentes

del comportamiento biológico y de las reacciones y los valores condicionados por la cultura.

La poética del hogar: refugio y terror

La descripción del hogar parece pertenecer más a los ámbitos de la poesía, la ficción, el cine y la pintura que de la arquitectura.

"Los poetas y los pintores son fenomenológos natos",[5] señaló el fenomenólogo Jan Hendrik van den Berg. En mi opinión, también lo son los novelistas, los fotógrafos y los directores de cine. Por esa razón, la esencia del hogar, su función como espejo y sostén de la psique del habitante, a menudo se ve representada de forma más reveladora en esas formas de arte que en la propia arquitectura. El cineasta holandés Jan Vrijman es el autor de esta observación provocadora:

> ¿Por qué la arquitectura y los arquitectos, a diferencia del cine y los cineastas, muestran tan poco interés en la gente durante el proceso de proyecto? ¿Por qué son tan teoréticos, tan distantes de la vida en general?[6]

Al artista que trabaja en esos otros medios no le interesan los principios ni las intenciones formales de la disciplina arquitectónica y, por tanto, se aproxima directamente al significado mental de las imágenes de la casa y del hogar. Así, las obras artísticas que tratan con el espacio, la luz, los edificios y la vivienda pueden

proporcionar lecciones valiosas a los arquitectos sobre la propia esencia de la arquitectura.

Jean-Paul Sartre escribió con perspicacia acerca de la autenticidad de la casa imaginada y representada por el artista:

> [El pintor] hace [casas], esto es, crea una casa imaginaria, y no un símbolo, sobre el lienzo. Y la casa que aparece de este modo preserva toda la ambigüedad de las casas reales.[7]

Además de ser un símbolo de protección y orden, el hogar también puede convertirse en la materialización de la desgracia humana: soledad, rechazo, explotación y violencia. En el capítulo inicial de *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski, el protagonista, Raskólnikov, visita la casa de una vieja usurera, su futura víctima. Dostoievski ofrece una descripción lacónica, pero cautivadora, de la casa que será finalmente el escenario de un asesinato brutal. El hogar pasa de ser un símbolo de seguridad a ser una imagen de amenaza y violencia. Los interiores domésticos de los cuadros de Balthus (el conde Balthasar Kłossowski de Rola) reflejan tensiones sexuales extrañas —el hogar se erotiza—, mientras que Hitchcock carga a las casas más corrientes con peligros extraordinarios, como sucede en películas como *La soga* (1948), *La ventana indiscreta* (1954) o *Marnie la ladrona* (1964).

El hogar es una experiencia multidimensional que cuesta describir con objetividad. Un estudio intros-

pectivo y fenomenológico de las imágenes, emociones, experiencias y memorias vinculadas al hogar parece una aproximación fructífera en el análisis de este concepto.

El hogar de la memoria

La palabra 'hogar' nos traslada inmediatamente a todo el calor, la protección y el amor de nuestra infancia, y quizás nuestras casas de la edad adulta solo sean búsquedas inconscientes del hogar perdido de la niñez. Sin embargo, la memoria del hogar también despierta todos los miedos y las angustias que pudimos haber experimentado en la infancia.

"Una casa constituye un cuerpo de imágenes que da a la humanidad pruebas e ilusiones de estabilidad",[8] asevera Bachelard, quien sostiene: "La casa es un instrumento para afrontar el cosmos".[9] Aquí Bachelard habla del hogar, de una casa vivida, de una casa llena con la esencia de la vida personal. La casa es una colección y una concreción de las imágenes personales de protección e intimidad que le permiten a uno reconocer y recordar su propia identidad.

En su influyente libro de 1963 *Comunidad y privacidad*,[10] Christopher Alexander y Serge Chermayeff identificaban seis mecanismos espaciales comprendidos entre las polaridades de lo público y lo privado. En sus estudios antropológicos del uso inconsciente del espacio,[11] Edward T. Hall llegaba a mecanismos y complejidades similares. El hogar es el escenario de la memoria personal, un mediador complejo entre la

intimidad y la vida pública. El espacio propio expresa la personalidad al mundo exterior, pero, no menos importante, ese espacio personal refuerza la imagen que el habitante tiene de sí mismo y materializa su orden del mundo.

La imagen del hogar

Antes de empezar la enseñanza secundaria, mi familia se mudó varias veces debido al trabajo de mi padre. En consecuencia, durante la infancia viví en siete casas diferentes. Además, pasé los veranos de mi infancia y gran parte de la II Guerra Mundial en la granja de mi abuelo. Independientemente de haber vivido en ocho casas, solo tengo un hogar experiencial de mi infancia. Mi hogar experiencial parece haber viajado conmigo y se transforma constantemente en nuevas formas físicas con cada traslado. El hogar estaba más en mi mente y en mi memoria que en un escenario físico particular, o, para ser más precisos, mi mente transformaba cada uno de los numerosos escenarios en una imagen única de hogar.

No puedo recordar ni la forma arquitectónica ni la distribución exactas de ninguna de las ocho casas que he mencionado, pero sí recuerdo intensamente la sensación de hogar que emanaba del sentimiento de volver a casa después de esquiar en la oscuridad de una fría noche de invierno. Para mí, la experiencia del hogar nunca ha sido tan fuerte como al ver las ventanas iluminadas de nuestra casa en el paisaje oscuro de invierno, y sentir la cálida invitación de la chimenea encendida que ya

calentaba las extremidades congeladas. "La luz de la ventana del hogar es una luz que espera",[12] observaba Bachelard. Un hogar auténtico tiene alma, un alma que espera a su habitante.

No puedo recordar la forma de la puerta principal de la casa de mi abuelo, pero todavía siento en mis sueños el calor y el olor del aire que me daba en la cara al abrirla. El cuerpo recuerda incluso cuando otras huellas sensoriales no pueden recuperarse.

En un ensayo titulado "The Geometry of Feeling",[13] traté las propiedades de los espacios vividos comparándolas con las nociones comunes de la arquitectura. Las emociones que se derivan de la forma y del espacio surgen a partir de confrontaciones directas entre el hombre y el espacio, la mente y la materia. Un impacto emocional arquitectónico está vinculado a una acción, no a un objeto o elemento visual o figurativo. En consecuencia, la fenomenología de la arquitectura se basa en verbos más que en sustantivos —el acto de acercarse a casa, no la fachada; el acto de entrar, no la puerta; el acto de mirar por la ventana, no la propia ventana; o el acto de reunirse a la mesa o junto a la chimenea más que esos mismos objetos—, todas estas expresiones verbales parecen disparar nuestras emociones.

La nostalgia del hogar

Recuerdo la tristeza y el miedo al dejar atrás cada casa cuando nos mudábamos a otra ciudad. La experiencia más trágica era el miedo a perder los amigos de la infancia y enfrentarme a un futuro incierto.

La experiencia del hogar consiste en e incluye un abanico increíble de dimensiones mentales, desde las de la identidad nacional y de pertenencia a una cultura específica hasta aquellas de deseos y miedos inconscientes. No es sorprendente que los sociólogos hayan descubierto que el duelo por la pérdida del hogar es muy parecido al de la muerte de un familiar.

En una casa abandonada o en un bloque de viviendas demolido hay una extraña melancolía que pone de manifiesto huellas y cicatrices de las vidas íntimas expuestas a la mirada pública. Los restos de los cimientos o la chimenea de una casa en ruinas o quemada, medio enterrada entre la hierba del bosque, conmueven por su melancolía. La ternura de la experiencia resulta del hecho de que no nos imaginamos la casa ausente, sino el hogar, la vida y la fe de sus habitantes.

La película *Nostalgia* (1983) de Andréi Tarkovski es un relato emotivo de la ausencia y del agravio del hogar, un sentimiento típico ruso que se da desde Fiódor Dostoievski y Nikolái Gógol hasta Tarkovski.[14] En *Nostalgia*, el poeta Andréi Gorchakov palpa las llaves de su casa en Rusia, que guarda en el bolsillo del abrigo, como un reflejo inconsciente de la añoranza del hogar. De hecho, todas las películas de Tarkovski parecen tratar sobre la nostalgia del domicilio ausente.[15] En el Estado comunista, el hogar pasaba a menudo de ser un refugio a ser un lugar de control, un campo de concentración en pequeño, de ahí que el hogar se convirtiera en un sueño místico, sueño que incontables artistas rusos describen en sus obras.

El hogar y la identidad

La interdependencia de identidad y contexto es tan fuerte que los psicólogos hablan de una "personalidad situacional". El concepto se basa en la observación de que el comportamiento de un individuo particular varía más bajo distintas condiciones que el de distintos individuos en las mismas condiciones.

Los estudios psicolingüísticos del profesor Frode Strømnes han revelado más dimensiones de la interdependencia entre la identidad y el contexto. En su investigación del imaginario como base de las operaciones lingüísticas, Strømnes descubre que incluso el lenguaje condiciona nuestra concepción y uso del espacio.[16] En consecuencia, nuestro concepto del hogar se funda en el lenguaje; nuestro primer hogar se halla en el domicilio de la lengua materna. El lenguaje está fuertemente vinculado con la existencia corporal; la geometría del lenguaje articula nuestro ser-en-el-mundo.

El lenguaje define el territorio personal. Empiezo a pensar y a hablar de "mi habitación". Es frustrante verse forzado a vivir en un espacio que uno no puede reconocer o marcar como su propio territorio personal. El hogar mínimo de un niño o de un primitivo es la mascota o el ídolo personal que da una sensación de seguridad y normalidad; mi hija de cinco años, por ejemplo, no puede ir a ninguna parte sin su almohada. Una habitación de hotel anónima se personaliza inmediatamente y se toma posesión de ella al marcar sutilmente el territorio colocando ropa, libros y objetos, o deshaciendo la cama. El arquitecto estadounidense que colabora en

mi estudio viajaba a Finlandia con cuatro libros (el *Ulises* de James Joyce, los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot y dos libros más de poesía estadounidense), mientras que otra amiga, también estadounidense, viaja con su juego de cuchillos de cocina, instrumentos mágicos que recrean para ella la sensación de hogar.

La intimidad y el hogar

Tenemos personalidades privadas y sociales, y el hogar es el ámbito de las primeras, del personaje privado. El hogar es donde escondemos nuestros secretos y expresamos nuestro yo privado. El hogar es nuestro lugar seguro para poder descansar y soñar. De un modo más preciso, el papel del hogar es el de un delineador o un mediador entre el reino de lo público y el de lo privado; por tanto, la transparencia del hogar varía mucho. Existen culturas en las que el hogar es el dominio de la mujer, y existen formas de vida en las que es un escaparate público y la mirada pública penetra en sus secretos.

Sin embargo, generalmente la intimidad del hogar es un recinto casi sagrado en nuestra cultura. Tenemos una sensación de culpa y de vergüenza si, por alguna razón, nos vemos obligados a entrar en el hogar de alguien sin haber sido invitados cuando el habitante no está presente. Ver un hogar sin ser recibidos es como ver a su habitante desnudo o en su máxima intimidad.

En *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Rainer Maria Rilke ofrece una poderosa descripción de las huellas

íntimas de las vidas vividas en una casa derribada, vidas que se ven en las trazas que deja la medianera del edificio vecino. Esas huellas de la vida permiten al protagonista recrear su propio pasado. Rilke describe con pasmosa intensidad cómo la vida penetra en la materia muerta; la historia de una vida trazada en el menor fragmento de la casa:

> Pero lo más inolvidable eran los muros mismos. La vida tenaz de este cuarto no había podido ser completamente triturada. Allí estaba todavía; se agarraba a los clavos que habían olvidado quitar; se apoyaba en un estrecho trozo de piso; se había acurrucado en los rincones donde quedaba aún un poquito de intimidad. Se la percibía en los colores, que lentamente, año por año, había transformado: el azul en verde mohoso, el verde en gris y el amarillo en un blanco fatigado y rancio. Pero también se la encontraba en los sitios que habían permanecido más nuevos, detrás de los espejos, los cuadros y los armarios; pues ella había trazado sus contornos y había dejado sus telas de araña y el polvo mismo en esos reductos, descubiertos ahora. Se la encontraba también en cada desollón, en las ampollas que la humedad había hinchado, en la parte baja de los papeles pintados; temblaba en los jirones flotantes y transpiraba en horribles manchas que existían desde siempre. Y de estos muros,

> antes azules, verdes y amarillos, encuadrados por los relieves de los tabiques transversales derribados, emanaba el hálito de esta vida, un hálito aferrado, perezoso y espeso, que ningún viento había aún disipado.[17]

Esta extensa cita demuestra cómo la vida penetra significativamente en las imágenes verbales de un gran poema, en comparación con la esterilización frecuente de las imágenes de la arquitectura contemporánea. Con su fuerza emotiva, la descripción de Rilke nos recuerda al relato poético del mensaje épico de Martin Heidegger del cuadro *Los zapatos del campesino,* de Vincent van Gogh.[18] (La observación de Meyer Shaphiro de que Van Gogh había pintado en realidad sus propios zapatos en París no merma la imagen poética de las palabras de Heidegger.) Lo importante, en cualquier caso, es el denso y extraordinario imaginario del artista que refleja una forma de vida auténtica.

En su polaridad íntima, Bachelard señala una experiencia corporal importante del hogar:

> ¿No encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Solo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.[19]

La casa parece ser una extensión y un refugio de nuestra constitución y de nuestro cuerpo.

Nuestra fascinación por el mundo de la intimidad personal es inmensa: en un pequeño teatro neoyorquino de la década de 1960, el público observaba a través de un espejo la vida cotidiana de una familia estadounidense normal y corriente en su piso de alquiler, una familia que no era consciente de estar en escena. El teatro estaba abierto las veinticuatro horas del día y agotó las entradas todo el tiempo hasta que las autoridades lo clausuraron por inhumano.

Los ingredientes del hogar

Una concepción completa del hogar consiste en tres tipos de elementos mentales o simbólicos:

1. Elementos con cimientos a un nivel biocultural profundo e inconsciente (entrada, tejado, chimenea).
2. Elementos relacionados con la vida personal y la identidad del habitante (conjunto de recuerdos, enseres, objetos heredados de la familia).
3. Símbolos sociales cuyo objetivo es ofrecer cierta imagen y mensajes a los extraños (signos de riqueza, educación, identidad social, etc.).

Claramente, la estructura del hogar como institución vivida difiere fundamentalmente de los principios de la arquitectura. El arquitecto compone una casa como un sistema de jerarquías espaciales y dinámicas de estructura, luz, color, etc., mientras que un hogar se estructura alrededor de unos pocos centros que consis-

ten en diferentes funciones y objetos domésticos. Los siguientes tipos de imágenes pueden funcionar como focos de comportamiento y simbolización: el frente de la casa (el jardín delantero, la fachada, el emplazamiento en la ciudad), la entrada, la ventana, la chimenea, la estufa, la mesa, el armario, el baño, la estantería, el televisor, los muebles, y las fotos, los tesoros, y los recuerdos de familia. Cada uno de esos ingredientes forma la base de un examen fenomenológico y de una inspiración individuales, una serie de tareas que van más allá del objetivo de este ensayo, pero que se merecen, como mínimo, unas notas preliminares.

La poesía del armario

El análisis de Bachelard de la función esencial de los cajones, las cómodas y los armarios en nuestro imaginario mental plantea un ejemplo inspirador. Bachelard otorga a esos objetos —que rara vez se considera que merezcan un significado arquitectónico— un papel impresionante en el mundo de la fantasía y la ensoñación: "En el armario existe un centro de orden que protege todo el hogar contra el desorden incontenido".[20]

Los armarios, las cómodas y los cajones representan la función de quitar de en medio y guardar, archivar y recordar. El interior de un armario es un lugar íntimo y secreto, y no debe ser abierto por cualquiera. Las cajitas y los joyeros son el escondrijo de secretos íntimos y, como tales, tienen mucha importancia para nuestra imaginación. Nuestra imaginación rellena los compar-

timentos de estancias y edificios con recuerdos, convirtiéndolos en territorios personales. Tenemos tanta necesidad de guardar secretos como de revelarlos y entenderlos.

Una de las razones por las que las casas y las ciudades contemporáneas son tan alienantes es porque no contienen secretos; su estructura y su contenido se perciben de un solo vistazo. Comparemos los secretos laberínticos de una antigua ciudad medieval o de una casa vieja, que estimulan la imaginación y la llenan de expectación y estímulos, con la vacuidad transparente del paisaje y de los bloques de apartamentos contemporáneos.

La chimenea y el fuego

La importancia que la chimenea o la estufa tienen en la sensación de hogar es evidente. La imagen del fuego en la casa combina la experiencia más arcaica con las necesidades más contemporáneas. El poder simbólico de la chimenea reside en su capacidad de fusionar las imágenes arcaicas del fuego que alimentaba la vida del hombre primitivo y las experiencias intemporales de bienestar personal con los símbolos de comunidad y de estatus social.

El pintor fauvista Maurice Vlaminck escribió: "El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo".[21] La imagen de la chimenea contiene también connotaciones eróticas inmediatas;

en su libro *La ciudad en la historia*,[22] Lewis Mumford comentaba la influencia de la invención del horno en el comportamiento sexual. A través de la chimenea y el fuego, el hogar revela huellas de nuestro pasado evolutivo y de nuestros impulsos biológicos.

La chimenea es un símbolo burgués de la separación entre el fuego destinado al placer y el fuego destinado a cocinar, mientras que los fogones tienen connotaciones de la vida campesina. Al pasar la infancia en una granja, todavía recuerdo con intensidad el papel de los fogones en la estructura de la vida familiar, cómo marcaban el ritmo del día y definían los papeles masculinos y femeninos. Los fogones eran el corazón de la granja.

En la casa moderna, la chimenea se ha aplanado para convertirse en un objeto de función distante y decorativa. La imagen del fuego es tan poderosamente intensa que las chimeneas modernas ya solo se fabrican como si se tratara de un manto, sin posibilidad alguna de fuego real. El propio fuego se ha domesticado para convertirse en un cuadro enmarcado, privado del papel esencial que era dar calor y mantener la vida. La chimenea ha pasado de ser un artefacto pensado para la piel a un medio de placer visual. Podríamos hablar del "fuego frío de la casa moderna".

La mesa

La función estructuradora y el papel simbólico de la mesa también se han perdido en gran medida en la arquitectura contemporánea. Sin embargo, la pintura y la

poesía expresan de una manera muy poderosa el significado de la mesa.

Una vez más, recuerdo la mesa pesada y sin pintar de mi abuelo granjero. El recuerdo de la mesa es más fuerte que la de la propia estancia. Cada cual tenía su sitio en la mesa, y mi abuelo ocupaba la cabecera más recogida; la cabecera opuesta, más cerca de la entrada, se dejaba vacía, y solo la ocupaban las visitas ocasionales. La mesa era el escenario de las comidas, la costura, los juegos, los deberes del colegio y la charla con vecinos y extraños. La mesa era el centro que organizaba la vida en el campo, lo que marcaba la diferencia entre los días de diario y el domingo, los laborables y los festivos.

Las imágenes diluidas del hogar

En general, la sobrefuncionalización y la estetización del hogar lo han despojado de sus más profundas dimensiones bioculturales. El hogar ha perdido su esencia metafísica y se ha convertido en un producto funcionalizado y mercantilizado.

La imagen de la cama se ha diluido; de ser una casa en miniatura, de ser un microclima y un territorio visual separado, de ser una casa dentro de una casa, con una privacidad física y simbólica, ha pasado a convertirse en un simple plano horizontal neutro, un escenario de la privacidad. La observación de Bachelard de que la casa y, por tanto, nuestra vida colectiva, ha perdido su dimensión vertical y se ha convertido en un plano horizontal resuena en estos momentos.[23] De

nuevo, muchas imágenes de pinturas y dibujos históricos ponen de manifiesto la esencia de la cama como núcleo íntimo del hogar.

La ventana y, en particular, el acto de mirar por ella de la casa al jardín o al patio constituyen una experiencia poética y esencial de la experiencia del hogar. El hogar se siente de una forma particularmente intensa cuando se mira desde esa privacidad contenida. Los poemas y las novelas de mi amigo Bo Carpelan nos ofrecen ejemplos literarios conmovedores de esa realidad. La tendencia de la arquitectura contemporánea a utilizar fachadas continuas de vidrio elimina la ventana como instrumento para enfocar y enmarcar, y debilita la tensión esencial entre el hogar y el mundo, de igual modo se ha perdido la esencia ontológica de la puerta.

La falta de concreción

Yo vivo en un ático con cubierta de chapa. La experiencia hogareña más intensa y más agradable se produce cuando la lluvia golpea el tejado durante una tormenta fuerte, magnificando la sensación de calor y protección. Al mismo tiempo, el batido de la lluvia a pocos centímetros de mi piel me coloca en contacto directo con los elementos primarios. Estas sensaciones desaparecen en el caso del habitante de los apartamentos encajonados entre dos forjados de hormigón.

Cocinar con fuego es inmensamente satisfactorio, porque uno puede experimentar una causalidad primaria entre el fuego y sus efectos. De nuevo, esa cau-

salidad se pierde con la cocina eléctrica o, peor aún, con el microondas. Incluso la comida pierde su conexión con el mundo natural y se convierte en una materia sintética y desmitificada.

En la casa contemporánea la función de la chimenea ha sido sustituida por el televisor. Ambos parecen ser focos de reunión social y de concentración individual, pero la diferencia de calidad es decisiva. El fuego nos retrotrae a nuestra memoria inconsciente, a la arqueología de las imágenes. El fuego es una imagen primigenia y nos recuerda la causalidad primigenia del mundo físico. Al tiempo que las llamas estimulan la ensoñación meditativa, refuerzan nuestro sentido de la realidad. La televisión nos aliena del sentido de causalidad y nos transporta a un mundo de ensueño que despierta nuestro sentido de la realidad, nuestra identidad y la esencia ética de lo colectivo. En lugar de fomentar esa unión, la televisión refuerza el aislamiento y la privatización. Las experiencias más chocantes del impacto negativo de la televisión son las guerras televisadas, emisiones en tiempo real para todo el mundo como un entretenimiento teatralizado. Un análisis de la televisión como mecanismo estructurador del hogar contemporáneo resulta, desde luego, esencial para el propósito de este proyecto educativo, pero su elaboración ulterior deberá esperar.

En resumen, el debilitamiento del sentido de causalidad amenaza la vida moderna. La amenaza que representa nuestro nuevo mundo intimidatorio reside en su falta de concreción. Hasta el miedo sería acep-

table si tuviese una causa comprensible o simbolizase algo, si no estuviera encubierto por ese aparente orden y arreglo de las cosas. El miedo irracional en nuestras ciudades surge del sinsentido que ofrece el entorno a la razón y su incapacidad para hacerse comprensible a los sentidos. En nuestra experiencia sensorial del mundo estamos perdiendo la causalidad primigenia.

Este sinsentido, esa vacuidad hipnótica, esa ausencia de lugar y de foco, ese vacío existencial se ha convertido en un motivo recurrente del arte contemporáneo. El tema favorito de hoy, el más alarmante, es el aislamiento total del hombre, despojado de todo signo de identidad individual y dignidad humana.

Una arquitectura de la tolerancia

Si, como parece, arquitectura y hogar son conceptos en conflicto, ¿qué margen le queda al arquitecto para dar "la bienvenida", una condición que tan enfáticamente exigía el arquitecto holandés Aldo van Eyck?

En mi opinión, la arquitectura puede tolerar y animar la personalización, o reprimirla. Podemos distinguir entre una arquitectura que acomoda y una que rechaza. La primera facilita la reconciliación, mientras que la segunda intenta imponer un orden arrogante, divisor e intocable. La primera se basa en imágenes profundamente arraigadas en la memoria colectiva; es decir, en el terreno auténticamente fenomenológico de la arquitectura, mientras que la segunda quizás manipula imágenes llamativas y a la moda, pero que no incorporan la identidad personal, los recuerdos ni

los sueños del habitante. Probablemente la segunda actitud crea casas aparentemente más imponentes, pero la primera proporciona la condición esencial de la bienvenida.

Es más, existe una diferencia significativa en cómo y hasta qué punto un proyecto de arquitectura puede permitir y absorber una desviación estética sin acabar en un conflicto indeseable. La arquitectura y los diseños de mobiliario de Alvar Aalto son ejemplos esperanzadores del proyectar con gran tolerancia estética y, a la vez, sin corsés artísticos.

La virtud de la idealización

El hecho de que reconozca la existencia de un conflicto entre la arquitectura y las necesidades intrínsecas del hogar quizás podría interpretarse como una señal de que el arquitecto debería satisfacer fielmente las demandas y los deseos del cliente. Quiero decir firmemente que no creo en tal visión populista. La aceptación acrítica del programa del cliente solo conduce al *kitsch* sentimental; es responsabilidad del arquitecto penetrar en la superficie de lo que muy a menudo es un deseo comercial, social y momentáneamente condicionado. El artista y el arquitecto auténticos se comprometen consciente o inconscientemente con un mundo ideal. El arte y la arquitectura estimulantes se pierden en el momento en que esa visión y esa aspiración se dejan de lado.

El escritor sudafricano John M. Coetzee ha dicho que tener en consideración al lector cuando se escribe es un

error fatal para el escritor.[24] Por su parte, Umberto Eco distingue entre dos tipos de escritores: uno que escribe lo que el lector espera leer y otro que al escribir crea un lector ideal.[25] Según Eco, el primero solo escribirá mera literatura vulgar de kiosco, mientras que el segundo escritor es capaz de escribir literatura que conmueve intemporalmente al alma humana.

En mi opinión, solo el arquitecto que crea su cliente ideal en sus proyectos puede crear casas y hogares que den a la humanidad esperanza y sentido en lugar de mera satisfacción superficial. Sin la Casa de la cascada de Frank Lloyd Wright, la casa Rietveld-Schröder de Gerrit Th. Rietveld, la villa Savoye de Le Corbusier, la Maison de Verre de Pierre Chareau y la villa Mairea de Alvar Aalto, las posibilidades de la morada humana, de nuestra comprensión de la modernidad y de nosotros mismos, serían considerablemente más débiles.

La necesidad de una bienvenida

La arquitectura de verdad siempre trata sobre la vida. La experiencia existencial del hombre es la asignatura principal del arte de la construcción. Hasta cierto punto, la gran arquitectura siempre trata de la propia arquitectura, de las reglas y los límites de la propia disciplina. Pero la arquitectura de hoy parece haber abandonado por completo la vida y haber huido hacia la pura invención arquitectónica. La arquitectura auténtica representa y refleja un modo de vida, una imagen de la vida. En lugar de eso, los edificios contemporáneos a

menudo parecen vacíos y no parecen representar un modo de vida real ni auténtico.

La vanguardia arquitectónica contemporánea ha rechazado conscientemente el concepto de hogar. Como dijo en una ocasión Peter Eisenman:

> La arquitectura debe desencajar [...], sin por ello destruir su propio ser. Aunque la casa contemporánea todavía debe dar cobijo, no necesita simbolizar o hacer romanticismo de esta función de cobijo. Al contrario, tales símbolos carecen hoy de significado y son pura nostalgia.[26]

Más allá de su rechazo a la postura fenomenológica del habitar, la arquitectura de vanguardia contemporánea ha acabado abandonando el problema de la vivienda, una cuestión central del movimiento moderno. Nuestra época posthistórica ha puesto fin a las narrativas históricas, al concepto de progreso y ha eliminado nuestra visión del futuro. Esa pérdida de horizonte y de sentido de finalidad, ese acortamiento de la perspectiva, ha apartado a la arquitectura de las imágenes de la realidad y la vida hacia un compromiso autista y autorreferencial con sus propias estructuras. Al mismo tiempo, la arquitectura se ha distanciado de otros ámbitos sensitivos y se ha convertido en una forma artística puramente retiniana.

La nostalgia sin fundamento puede esperar: sigo creyendo en la viabilidad de una arquitectura de la

reconciliación, una arquitectura que pueda mediar en dar la "bienvenida" al hogar del ser humano. Todavía necesitamos casas que refuercen nuestro sentido de la realidad humana y de las jerarquías esenciales de la vida. El arte de la arquitectura todavía puede producir casas que nos permitan vivir con dignidad.

Las palabras poéticas de Bo Carpelan ofrecen una lección concluyente a los arquitectos:

> Hay casas calladas de techos bajos,
> alféizares a los que trepan los niños
> que, acurrucados, con la barbilla contra las rodillas,
> ven caer lentamente el aguanieve
> sobre patios oscuros y estrechos.
> Hay cuartos callados que hablan de vidas,
> de cajones llenos de ropa blanca heredada.
> Hay cocinas calladas donde alguien se sienta
> a leer con el libro apoyado en la barra de pan.
> La luz se vierte allí con la voz de una persiana blanca.
> Si cierras los ojos podrás ver
> que una mañana, por fugaz que sea, espera
> y que su calor se mezcla con el calor interior
> y que cada copo de nieve que cae
> es un signo de bienvenida.[27]

NOTAS

1 Frisch, Max, *Homo Faber; Ein Bericht*, Suhrkamp Verlag, Fráncfort, 1958 (versión castellana: *Homo faber: un informe*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001).

2 De Chardin, Teilhard, citado en: Blomstedt, Juhana, *Muodon arvo*, Painatuskestus, Kuvataideakatemia, Helsinki, 1995.

3 AA VV, *Alvar Aalto* (vol. I: 1922-1962), Les Éditions d'Architecture, Zúrich, 1962, pág. 108.

4 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965).

5 Van den Berg, Jan Hendrik, *The Phenomenological Approach to Psychiatry; An Introduction to Recent Phenomenological Psychopathology*, Thomas, Springfield (Illinois), 1955, pág. 61. Citado en Bachelard, Gaston, *op. cit*., pág. 20.

6 Vrijman, Jan, "Fimmakers Spacemakers", *The Berlage Papers*, núm. 11, Ámsterdam, enero de 1994.

7 Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003, pág. 4).

8 Bachelard, Gaston, *op. cit*.

9 Ibíd., pág. 78.

10 Alexander, Christopher y Chermayeff, Serge, *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*, Doubleday & Co., Garden City, 1963 (versión castellana: *Comunidad y privacidad: hacia una nueva arquitectura humanista*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963).

11 Véase: Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, Doubleday, Nueva York, 1969 (versión castellana: *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2003).

12 Bachelard, Gaston, *op. cit*.

13 Pallasmaa, Juhani, "The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture", *Arkkitehti*, Helsinki, marzo de 1985, págs. 98-100. Recogido en: MacKeith, Peter (ed.), *Juhani Pallamaa. Encounters. Architectural Essays*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2005, págs. 86-97.

14 Véase: Pallasmaa, Juhani, "Space and Image in Andrei Tarkovsky's Nostalghia", *Focus*, Helsinki University of Technology, Helsinki, 1992, págs. 13-14.

15 Véase: Olofsson, Anders, "Nostalgia", en Bergh, Magnus y Munkhammar, Birgitta (eds.), *Tanken på en Hemkonst*, Alfa Beta Bokförlag, Estocolmo, 1986, pág. 150; y la entrevista de Paola Volkova por Mikael Fränti en *Helsingin Sanomat*, Helsinki, 9 de diciembre de 1992, pág. 10.

16 Véase, por ejemplo: Strømnes, Frode, *A New Physics of Inner Worlds*, University of Tromsø, Tromsø, 1976; y "On the Architecture of Thought", en *Abacus. Yearbook 2*, The Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1981, págs. 7-29; y "The Externalized Image", *The Finnish Broadcasting Company*, núm. 211, Helsinki, 1982.

17 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Alianza, Madrid, 1997, págs. 41-42).

18 Véase: Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes" [1935], en *Holzwege*, V. Klostermann, Fráncfort, 1950 (versión castellana: "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1996).

19 Bachelard, Gaston, *op. cit*., pág. 30.

20 Ibíd.

21 Maurice de Vlaminck, citado en Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pág. 125.

22 Mumford, Lewis, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1961 (versión castellana: *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2012).

23 Bachelard, Gaston, *op. cit*.

24 Entrevista a John M. Coetzee, *Helsingin Sanomat*, Helsinki, verano de 1987.

25 Eco, Umberto, "Postille al Nome della Rosa", *Alfabeta*, núm. 49, 1983 (versión castellana: *Apostillas a* El nombre de la rosa, Lumen, Barcelona, 2000).

26 Eisenman, Peter, "En Samtal med Carsten Juel-Christiansen", *Skala*, núm. 12, Copenhague, 1987.

27 Carpelan, Bo, *Homecoming*, Carcanet Press, Manchester, 1993, pág. 111.

EL SENTIDO DE LA CIUDAD

LA CIUDAD PERCIBIDA, RECORDADA E IMAGINADA

1996

Más aún que la casa, la ciudad es un instrumento de función metafísica, un instrumento intricado que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria. Sin duda, el artefacto humano más complejo y significativo, la ciudad controla y atrae, simboliza y representa, expresa y oculta. Las ciudades son excavaciones habitadas de la arqueología de la cultura que exponen el denso tejido de la vida social.

La ciudad contiene más de lo que puede describirse. Un laberinto de luz y oscuridad, la ciudad agota la capacidad de descripción e imaginación del ser humano: el desorden juega contra el orden, lo accidental contra lo regular, la sorpresa contra la anticipación. Las funciones y las actividades se rozan y se entrelazan creando contradicciones, paradojas y una excitación de naturaleza erótica.

La ciudad contemporánea es la ciudad del ojo. Sus movimientos rápidos y mecanizados nos alejan de un contacto corporal e íntimo con la ciudad. A medida que

la ciudad de la mirada inactiva el cuerpo y el resto de los sentidos, la alienación del cuerpo de nuevo refuerza la visibilidad. La pacificación del cuerpo crea una condición similar a la conciencia apagada que induce la televisión.

Cartesiana y perspectívica, la ciudad ha eliminado gradualmente la especificidad del lugar y ha escindido lo vertical de lo horizontal. En lugar de unirse fluidamente para dar lugar a una plasticidad del paisaje, esas dos dimensiones se han convertido en dos proyecciones separadas: la planta se ha separado de la sección. La ciudad visual nos deja como extraños, espectadores voyeristas y visitantes pasajeros incapaces de participar.

La alienación visual se ve reforzada con la invención de la fotografía y la imagen impresa, que ha creado un creciente Mar de los Sargazos de imágenes. La cámara se ha convertido en el instrumento principal del turismo. "La omnipresencia de las fotos ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética", escribe Susan Sontag, quien describe una "mentalidad que mira al mundo como un juego de posibles fotografías".[1] En consecuencia, "la realidad ha llegado a parecerse más y más a lo que nos muestra la cámara", observa Sontag, y asume que "la fotografía ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos".[2]

De hecho, se nos puede atrapar fácilmente mirando una escena como si fuera una foto; la ciudad del turista es una colección de imágenes visuales preselecciona-

das. El uso creciente del vidrio espejado, una superficie que nos devuelve la mirada sin afecto, contribuye a la experiencia de las superficies en oposición a las de la profundidad y la opacidad. La ciudad de la transparencia y de la reflexión ha perdido su materialidad, su profundidad y su sombra. Necesitamos el secreto y la opacidad con la misma urgencia con la que deseamos ver y conocer; lo visible y lo invisible, lo conocido y lo que está más allá del conocimiento deben encontrar un equilibrio. La opacidad y el secreto alimentan la imaginación y hacen que uno imagine la vida más allá de los muros de la ciudad. La ciudad obsesivamente funcionalizada se ha convertido en algo demasiado fácilmente legible, demasiado evidente, que no da opción al misterio o al sueño. A medida que la ciudad pierde la intimidad táctil, el secreto y la seducción, también pierde la sensualidad, su carga erótica.

La ciudad háptica nos da la bienvenida como ciudadanos plenamente autorizados a participar en su vida diaria. La ciudad háptica evoca nuestro sentido de empatía y envuelve nuestras emociones.

La imagen de la ciudad acogedora no es una experiencia visual, sino un precepto incorporado que se basa en una peculiar doble fusión: habitamos la ciudad y la ciudad habita en nosotros. Cuando entramos en una ciudad nueva empezamos inmediatamente a acomodarnos en sus estructuras y en sus cavidades, y la ciudad empieza a habitar en nosotros. Todas las ciudades que visitamos pasan a formar parte de nuestra identidad y nuestra conciencia.

La experiencia mental de la ciudad es más una constelación háptica que una secuencia de imágenes visuales; las impresiones de la mirada están imbuidas con el continuum de una experiencia háptica más inconsciente. Incluso cuando el ojo toca y la mirada acaricia perfiles y contornos distantes, nuestra visión *siente* la dureza, la textura, el peso y la temperatura de las superficies. Sin la colaboración del tacto, el ojo sería incapaz de descifrar el espacio y la profundidad, y no podríamos dar forma al mosaico de impresiones sensoriales en un continuum coherente. El sentido de continuidad une fragmentos sensoriales aislados en la continuidad temporal del sentido del yo. Como escribe enfáticamente Maurice Merleau-Ponty:

> Mi percepción no es, pues, una suma de datos visuales, táctiles y auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez de todos mis sentidos.[3]

Por tanto, yo me enfrento a la ciudad con mi cuerpo: mis piernas miden la longitud del soportal y la anchura de la plaza, mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde vaga entre cornisas y contornos, toqueteando el tamaño de los retranqueos y los saledizos; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de una puerta y mi mano agarra el tirador, pulido por incontables generacio-

nes, a medida que entro en el vacío que hay detrás. La ciudad y el cuerpo se complementan y se definen mutuamente.

El capítulo final del revelador libro de Steen Eiler Rasmussen *La experiencia de la arquitectura* se titula significativamente "Escuchar la arquitectura".[4] Sin duda, toda ciudad tiene su eco específico que depende de su escala y del trazado de sus calles, así como de los estilos arquitectónicos dominantes y sus materiales. El encuentro más íntimo con una ciudad es el del eco de los propios pasos. Los oídos escanean los límites del espacio y determinan su escala, su forma y su materialidad; los oídos tocan los muros. Rasmussen recuerda la arquitectura del eco en los túneles subterráneos de Viena en la película de Carol Reed *El tercer hombre* (1949), cuyo protagonista es Orson Welles: "Nuestros oídos reciben el impacto tanto de la longitud del túnel como de su forma cilíndrica".[5]

El poder del oído a la hora de crear una sensación espacial puede ser inmediato e inesperado; al ser despertados en mitad de la noche por la sirena de una ambulancia en una ciudad construimos inmediatamente nuestra identidad y nuestra ubicación. Antes de volver a caer en el sueño, nos volvemos conscientes de la ciudad durmiente y de los innumerables habitantes que sueñan en ese momento.

Los parques y las plazas silencian el murmullo ensordecedor de la ciudad, permitiéndonos escuchar el agua de una fuente o el canto de los pájaros. Los parques crean un oasis en el desierto urbano y nos permi-

ten sentir la fragancia de las flores y el olor a hierba. Los parques nos permiten estar simultáneamente rodeados por la ciudad y fuera de ella, son metáforas de la ausencia de la ciudad y, al mismo tiempo, naturaleza e imágenes del paraíso en miniatura.

Las ciudades que se encuentran junto al agua son afortunadas; el encuentro de la piedra y el agua es completamente metafísico. En palabras de Adrian Stokes: "La indecisión del agua revela la inmovilidad de la arquitectura".[6] El carácter cosmopolita de los puertos y su yuxtaposición de imágenes de permanencia y movilidad, de estabilidad y de viaje, avivan la imaginación. El olor a algas le hace a uno pensar en la profundidad del océano, en tierras lejanas y en costumbres exóticas, en la excitación del viaje y en la dulce nostalgia del hogar.

La ciudad es la forma artística del *collage* y del montaje cinematográfico por excelencia; la experimentamos como un *collage* infinito y un montaje de impresiones. La obsesión contemporánea por el *collage* refleja una fascinación por el fragmento y la discontinuidad, y una nostalgia de las huellas del tiempo. La increíble aceleración de la velocidad —del movimiento, de la información y de las imágenes— ha colapsado el tiempo en la pantalla plana del presente, sobre la que se proyecta la simultaneidad del mundo. A medida que el tiempo pierde duración y su eco de un pasado arcaico, el hombre pierde su identidad como ser histórico y se ve amenazado por las sombras del tiempo.

Como sostiene Italo Calvino:

> Las novelas largas escritas hoy acaso sean un contrasentido: la dimensión del tiempo se ha hecho pedazos, no podemos vivir o pensar sino fragmentos de metralla del tiempo que se alejan cada cual a lo largo de su trayectoria y al punto desaparecen. La continuidad del tiempo podemos encontrarla solo en las novelas de aquella época en la cual el tiempo no parecía ya como inmóvil y no todavía como estallando.[7]

Las estructuras de la ciudad capturan y preservan el tiempo de igual modo que lo hacen las obras artísticas o literarias. Los edificios y las plazas nos permiten regresar al pasado y experimentar el lento ritmo curativo de la historia. El más grande de los monumentos arquitectónicos detiene y suspende el tiempo para la eternidad.

Tenemos una capacidad innata para recordar e imaginar lugares. La percepción, la memoria y la imaginación se encuentran en constante interacción; el dominio de nuestro presente se funde con imágenes de nuestra memoria y de nuestra fantasía. Construimos constantemente una ciudad inmensa de la evocación y del recuerdo, y todas las ciudades que hemos visitado son recintos de esa metrópolis de la mente. Las "ciudades invisibles" de Italo Calvino han enriquecido para siempre la geografía urbana del mundo.

La literatura y el cine se verían vaciados de su encanto sin nuestra capacidad de entrar en un lugar imaginado o recordado. La memoria nos devuelve a ciudades distantes, y las novelas nos transportan a través de ciudades invocadas por la magia de las palabras del escritor. Las estancias, las plazas y las calles de un gran escritor son tan vívidas como cualquiera de las que hayamos visitado. La ciudad de San Francisco despliega su multiplicidad a través del montaje de la película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock: *entramos* en los inolvidables edificios tras los pasos del protagonista, y los vemos con sus ojos ampliados. Nos *convertimos* en ciudadanos de San Petersburgo a través del embrujo de Fiódor Dostoievski: *nos encontramos* en la habitación del inesperado doble asesinato de Raskólnikov, *somos* uno de los espectadores aterrorizados que observan a Mikolka y a sus amigos borrachos golpeando a un caballo hasta matarlo, nos *frustramos* en nuestra incapacidad de detener esa crueldad desquiciada y sin sentido.

Existe, no obstante, una diferencia entre las ciudades visitadas y las imaginadas; los detalles de las ciudades intangibles de la imaginación no pueden recordarse, se desvanecen inmediatamente como los sueños, y solo pueden volver a conjurarse mediante las palabras mágicas del escritor.

Hay ciudades que permanecen como meras imágenes visuales al ser recordadas, y ciudades que se recuerdan en toda su vivacidad. La memoria vuelve a evocar la ciudad encantadora con todos sus sonidos

y sus olores, con sus intercambios de luz y de sombra. En la placentera ciudad de mi memoria incluso puedo elegir entre la acera de sol y la de sombra.

La medida del sentido de la ciudad es esta: en la ciudad de la memoria ¿puedes oír la risa de los niños, el agitar de las alas de las palomas y los gritos del vendedor ambulante?, ¿puedes recordar el eco de tus pasos? En la ciudad de tu mente, ¿puedes imaginarte enamorándote?

NOTAS

1 Sontag, Susan, *On Photography* [1973], Penguin Books, Nueva York, 1986, pág. 24 (versión castellana: *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, pág. 34).

2 Ibíd., pág. 21.

3 Merleau-Ponty, Maurice, "Cinéma et la nouvelle psychologie", en *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, París, 1996 (versión castellana: "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*, Ediciones Península, Barcelona, 1977, pág. 91).

4 Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1959, págs. 224-237 (la versión castellana traduce "Hearing Architecture" por "El sonido": *La experiencia de la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004, págs. 189-198) [N. del Ed.].

5 Ibíd., pág. 190.

6 Stokes, Adrian, "Prologue: At Venice", en *The Critical Writings of Adrian Stokes* (vol. II), Thames & Hudson, Plymouth, 1978, pág. 88.

7 Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Turín, 1979 (versión castellana: *Si una noche de invierno un viajero*, Bruguera, Barcelona, 1980, pág. 14).

EL ESPACIO HABITADO

LA EXPERIENCIA ENCARNADA Y EL PENSAMIENTO SENSORIAL

1999

El mundo y la mente

El arte estructura y articula nuestro ser-en-el-mundo, o *Weltinnenraum* (espacio interior del mundo), por utilizar el concepto de Rainer Maria Rilke. Más que mediar en el conocimiento conceptualmente estructurado del estado objetivo del mundo, una obra de arte posibilita un intenso conocimiento experiencial. Sin presentar una propuesta relativa al mundo ni a su condición, una obra de arte centra la mirada en la superficie que hace de frontera entre nuestro yo y el mundo. "Resulta desconcertante que, mientras capta lo que le rodea, mientras observa y da forma a su percepción, el artista no dice, de hecho, nada sobre el mundo ni sobre sí mismo, solo que se tocan el uno al otro",[1] escribe el pintor finlandés Juhana Blomstedt. El artista toca la piel de su mundo con el mismo sentimiento de asombro con el que un niño toca una ventana con escarcha.

Una obra de arte no es un acertijo intelectual que necesite una interpretación o una explicación. Es una imagen, un complejo experiencial y emocional que penetra directamente en nuestra conciencia. Los artis-

tas encuentran su camino detrás de las palabras, los conceptos y las explicaciones racionales en su búsqueda constante de un reencuentro inocente con el mundo. De poco sirven las construcciones racionales en la búsqueda artística, pues el artista debe redescubrir una y otra vez los límites de su existencia. "En mi obra nunca he empleado temas de los que supiera algo con anterioridad",[2] me dijo en una ocasión el gran escultor vasco Eduardo Chillida.

La exploración del artista se centra en las esencias, y su objetivo define su aproximación y su método. Como afirmaba Jean-Paul Sartre: "Hay inconmensurabilidad entre las esencias y los hechos, y quien empiece su indagación por los hechos nunca hallará las esencias [...]. En efecto, la comprensión no es una cualidad humana; es su propia manera de existir".[3] La visión de Sartre define la diferencia entre la aproximación artística y científica. El artista se aproxima a esta forma natural del entendimiento implícito en la propia experiencia del ser.

El espacio existencial

No vivimos en un mundo objetivo de materia y de hechos, tal como asume el realismo convencional. La forma de existencia característicamente humana tiene lugar en el mundo de las posibilidades y está moldeada por nuestra capacidad de imaginar y de fantasear. Vivimos en mundos donde lo material y lo mental, lo experimentado, lo recordado y lo imaginado se funden completamente entre sí. En consecuencia, la realidad

vivida no sigue las reglas del espacio ni del tiempo tal como vienen descritas en la física. Podríamos decir que el mundo vivido es fundamentalmente "acientífico" cuando se mide con los criterios de la ciencia empírica occidental.

Para distinguir el espacio vivido del espacio físico y geométrico, podemos llamarlo "espacio existencial". El espacio existencial vivido se estructura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él por el individuo o el grupo, sea de manera consciente o inconsciente; el espacio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo. Por otro lado, los grupos, e incluso las naciones, comparten ciertas experiencias de espacio existencial que constituyen sus identidades colectivas y su sentido de comunidad. El espacio existencial vivido es el objeto y el contexto tanto de la creación como de la experiencia del arte, y también del proyecto arquitectónico. La función de la arquitectura es "hacer visible cómo nos toca el mundo",[4] como Maurice Merleau-Ponty escribió a propósito de la pintura de Paul Cézanne. Según Merleau-Ponty, vivimos en la "carne del mundo".[5]

En mi opinión, la forma artística más cercana a la arquitectura no es, como a menudo se piensa, la música, sino el cine. El terreno de ambas formas artísticas es el lugar donde se fusionan el espacio interior de la mente y el espacio exterior del mundo formando un vínculo quiasmático.

La realidad de la imaginación

La imaginación suele atribuirse a una capacidad creativa humana específica o al ámbito del arte, pero nuestra capacidad de imaginar conforma la base de nuestra verdadera existencia mental y de nuestra manera de tratar con los estímulos y la información. Investigaciones recientes de neurólogos y psicólogos de la Harvard University demuestran que las imágenes imaginadas tienen lugar en las mismas zonas del cerebro que las percepciones visuales, y que las primeras son tan reales como las segundas.[6] Sin duda, los estímulos y las imaginaciones sensoriales en el resto de los ámbitos sensoriales están igualmente próximos entre sí y, por tanto, son igualmente reales desde lo empírico. Por supuesto, esa afinidad entre la experiencia interior y exterior es evidente para todo artista genuino, sin necesidad de prueba alguna de investigaciones psicológicas.

Lo experimentado, lo recordado y lo imaginado son experiencias con idéntica cualidad en la conciencia; nos puede conmover de igual manera algo evocado que algo imaginado o algo realmente vivido. El arte crea imágenes y emociones que son tan ciertas como las que uno encuentra en la vida; fundamentalmente, en una obra de arte hallamos nuestro ser-en-el-mundo de una manera intensificada. Una obra de arte de hace un milenio, o aquella producida en una cultura completamente desconocida para nosotros, sigue conmoviéndonos porque a través de la obra encontramos el presente eterno del ser humano. Una de las paradojas del arte es que, aunque todas las obras significativas

sean únicas, todas ellas reflejan lo general y lo compartido de la experiencia existencial humana.

El arte nos ofrece identidades y situaciones vitales alternativas; esa es su gran labor didáctica. El arte con mayúsculas nos da la posibilidad de experimentar la existencia a través de la experiencia existencial de los individuos de mayor talento. Esa es la equidad compasiva y milagrosa del arte. De todos modos, yo no experimento los sentimientos del sombrío protagonista de *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski; no tomo prestados sus sentimientos. Le presto a Raskólnikov mis sentimientos y mi expectación; la espera agonizante de Raskólnikov es *mi* experiencia, la experiencia de mi propia frustración y espera. Todo efecto e impacto artístico se basa en la identificación del yo con el objeto experimentado, o en el reflejo del ego sobre el objeto. Experimentamos una obra de arte o de arquitectura a través de nuestra existencia encarnada en ella y de la identificación con ella. Una experiencia artística activa un modo primitivo de experiencia encarnada en la obra e indistinguible de la misma; la separación y la polarización del objeto y del sujeto se pierden temporalmente. Tanto la belleza gloriosa como la penosa humildad del objeto de la representación artística se identifican momentáneamente con nuestra propia experiencia encarnada en la obra.

¿Puede alguien contemplar *El desollamiento de Marsias* sin experimentar el dolor espantoso de la piel propia hecha tiras? El espectador le presta su propia piel al sátiro atormentado que está siendo despelleja-

do por el vengativo Apolo. Muchos de nosotros jamás podremos lamentar nuestras tragedias personales con la intensidad con la que sufrimos el destino de las figuras ficticias de la literatura, el teatro y el cine, destiladas a través de la experiencia existencial de un gran artista.

La realidad del arte

La forma en que el arte afecta a la mente es uno de los grandes misterios de la cultura. En nuestra época, la comprensión de la esencia y los mecanismos mentales del arte se han vuelto confusos, y se han visto enturbiados por el uso superficial de los conceptos de simbolización y abstracción. Una obra de arte o de arquitectura no es un símbolo que represente, o retrate indirectamente, algo que está fuera de sí misma; una obra de arte es un objeto imagen que se sitúa directamente en nuestra experiencia existencial.

Andréi Tarkovski, por ejemplo, niega totalmente cualquier simbolización intencionada en sus películas, aparentemente cargadas de significado simbólico. En sus obras aparecen habitaciones inundadas por el agua que atraviesa los techos y llueve incesantemente. Sin embargo, él escribe: "Cuando en mis películas llueve, simplemente llueve".[7]

> Este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota no ha sido escogido por Tintoretto para *expresar* la angustia, ni tampoco para *provocarla* [...]. No es cielo de angustia ni

> cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo [...]; es decir, ya no es en modo alguno legible.[8]

Una obra de arte puede, por supuesto, tener intenciones y contenidos simbólicos y conscientes, pero son insignificantes para el impacto artístico y la persistencia de la obra en el tiempo. Una obra de arte significativa es la condensación de una imagen capaz de concentrar la experiencia del ser-en-el-mundo de una forma completa y singular. En palabras de Andréi Tarkovski:

> La imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja como en una gota de agua.[9]

Rilke ofrece una descripción memorable de la tremenda dificultad de crear una obra de arte auténtica, y de su densidad y condensación necesarias, que recuerdan al corazón de un átomo:

> Los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana.[10]

Rilke continúa con su lista de experiencias necesarias infinitamente. Añade los caminos que llevan a regiones desconocidas, encuentros y separaciones inesperados, enfermedades de la niñez y los retiros a la soledad de una habitación, noches de amor, gritos de parturientas y la atención a los moribundos, pero ni siquiera todo eso junto es suficiente para crear la línea de un verso. Uno debe olvidarlo todo y tener paciencia para un retorno destilado de esas experiencias. Solo después de que todas nuestras experiencias vitales se hayan incorporado en nuestro torrente sanguíneo: "Hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso".[11]

Utilidad e inutilidad

La arquitectura es una forma artística que da servicio a las funciones prácticas y vulgares del día a día. Sin embargo, la arquitectura no solo surge de las realidades del uso y de la función, sino también de imágenes mentales que están fuera del ámbito del uso. El impacto del arte de la arquitectura tiene su origen en la ontología del espacio habitado; el objetivo de la arquitectura es servir de marco, estructurar y dar significado a nuestro ser-en-el-mundo. Habitamos el mundo, y nuestra forma particular de hacerlo obtiene su sentido fundamental a través de las construcciones de la arquitectura.

En general, el arte tiene una relación dual con la tecnología. Diversas formas artísticas aceptan y utilizan

inventos tecnológicos pero, al mismo tiempo, vuelven la espalda a la racionalidad y la utilidad tecnológica. La técnica de construcción más ingeniosa queda como una mera habilidad ingenieril si el edificio es incapaz de iluminar el enigma de la existencia humana que yace tras la racionalidad técnica y a menos que cree una metáfora de nuestra existencia. Fundamentalmente, el arte siempre rechaza, por inútiles, la tecnología y la racionalidad.

En opinión de Alvar Aalto, la arquitectura no es en absoluto un área de la tecnología; es una forma de "arqui-tecnología".[12] Dicho de otro modo, el arte de la arquitectura siempre devuelve la técnica a sus conexiones mentales y corporales ahistóricas y atemporales.

Novedad y eternidad

"Para descubrir algo nuevo, tenemos que estudiar lo que es más viejo", me enseñó sabiamente mi profesor Aulis Blomstedt hace tiempo.

El ingrediente principal del arte es el tiempo, no como una narrativa o por su interés futurista, sino como una arqueología de la memoria colectiva y biológica. Los mitos almacenan las primeras experiencias y las ideas primigenias de la mente humana. Incluso el arte más radical de nuestro tiempo deriva sus impactos más fuertes del eco de esas imágenes atemporales de la memoria supraindividual. El tiempo del arte es un tiempo regresivo, tal como expresó Jean Genet:

> Para adquirir relevancia, toda obra de arte debe descender paciente y cuidadosamente la escalera de los milenios y fundirse, a ser posible, en la noche de los tiempos poblada por los muertos, de forma que permita que los muertos se identifiquen con la obra.[13]

Tierra baldía,[14] de T. S. Eliot, una de las mayores obras de la poesía moderna, es un ejemplo espléndido de la forma en que un talento creativo, consciente de la tradición, combina ingredientes de fuentes completamente diferentes; los orígenes y los límites temporales de las imágenes ensambladas de Eliot pierden su significado en la fusión creativa. Como todas las grandes obras de arte, *Tierra baldía* es una excavación arqueológica de imágenes. El poema conecta imágenes históricas con mitos intemporales y con el círculo de la vida típico de los tiempos del poeta. El poema combina referencias que van desde la Biblia hasta Ovidio, de Virgilio a Dante, de William Shakespeare a Richard Wagner, de Charles Baudelaire a Hermann Hesse. La obra poética arranca con una consigna del *Satiricón* de Petronio y termina con la repetición de los mantras del Upanisad. En una experiencia artística de este tipo se produce una reconstrucción momentánea de la evolución de la mente humana.

Arte y emoción

La arquitectura también media y evoca sensaciones y emociones existenciales. Sin embargo, la arquitectu-

ra de nuestro tiempo ha normalizado las emociones y suele eliminar extremos de la escala emotiva como la tristeza, la melancolía, la felicidad o el éxtasis. Por otro lado, los edificios de Miguel Ángel representan una arquitectura de melancolía y tristeza. Los edificios de Miguel Ángel no son símbolos de melancolía, son lamentaciones en sí mismos. Son edificios que han caído en la melancolía o, para ser más precisos, les prestamos a esos edificios nuestra propia sensación de melancolía metafísica.

Del mismo modo, los edificios intemporales de Louis I. Kahn no son símbolos metafísicos; son una forma de mediación metafísica a través de la arquitectura como medio que nos lleva a reconocer los límites de nuestra propia existencia y a cuestionarnos la esencia de la vida. Nos conducen a la experiencia de nuestra existencia misma con una intensidad única. Las obras maestras de la primera arquitectura moderna no representan optimismo ni amor a la vida a través de la simbolización arquitectónica. Décadas después de haberse concebido, siguen evocando y manteniendo esas sensaciones positivas; despiertan y proyectan la esperanza que surge en el alma. El sanatorio de Paimio de Alvar Aalto no es una metáfora de la curación; todavía hoy ofrece la promesa de un futuro mejor, es sanador.

Los lugares y las calles que se describen en la literatura, la pintura y el cine están tan saturados de emoción y son tan reales como las casas y las ciudades de piedra. Las habitaciones desoladas y vulgares pintadas por Edward Hopper, o el cuartucho de Arles

pintado por Vincent van Gogh, están tan llenos de vida y de afectos como las habitaciones "reales" que habitamos. El escenario de la "zona" en la película *Stalker* (1979) de Andréi Tarkovski exuda un aire de amenaza y de desastre inexplicables; es ciertamente más real en nuestra experiencia que la propia zona industrial anónima de Estonia donde realmente se filmó la película. El paisaje representado por Tarkovski contiene más mensajes humanos relevantes y más significados que su original físico. La "habitación" misteriosa que buscan los protagonistas, el "escritor" y el "científico" guiados por Stalker, acaba siendo finalmente un cuarto muy ordinario, pero la imaginación de los viajeros, así como la del espectador de la película, lo ha convertido en una metáfora y en el punto central de su significado metafísico.

Los límites del yo

"La literatura está hecha en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que el artista fluya en el mundo",[15] escribía Salman Rushdie; parece posible trasladar estas palabras al mundo del arte.

Todo arte articula la superficie de frontera entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en la del espectador. En ese sentido, la arquitectura no es solo un refugio para el cuerpo, sino que también se convierte en el contorno de la conciencia y en la exteriorización de la mente. La arquitectura —todo el

mundo construido por el hombre, con sus ciudades, herramientas y objetos— tiene una base mental correspondiente. La geometría y la jerarquía del entorno construido, así como las incontables opciones de valor que reflejan, han sido estructuras mentales antes de materializarse en el entorno físico. Nuestras acciones más corrientes dan prueba de nuestro paisaje intelectual, de forma tan inevitable como los rituales y los monumentos que tenemos en más alta estima. Un paisaje herido por las acciones del hombre, la fragmentación del paisaje urbano y los edificios insensibles son todos hitos externos de un espacio interior alienado y hecho añicos.

"Como el Todopoderoso, hacemos las cosas a nuestra imagen y semejanza, por afán de un modelo más fidedigno; hablan más de nosotros los artefactos que las confesiones",[16] escribe Joseph Brodsky en su libro *Marca de agua*, una obra que analiza de manera conmovedora las experiencias del escritor en Venecia.

"La arquitectura es espacio mental construido", solía decir mi amigo Keijo Petäjä. En todo caso, cuando con demasiada frecuencia los entornos de nuestro tiempo proyectan un sentido de ansiedad y pesadumbre, nos vemos sin voluntad o capacidad de identificar nuestro propio paisaje mental en este mundo desangelado. Si pudiésemos aprender a interpretar las señales latentes de nuestro entorno y de nuestra arquitectura entenderíamos mejor nuestra cultura fanáticamente materialista y a nosotros mismos. Un psicoanálisis del entorno podría arrojar luz sobre las bases intelec-

tuales de nuestra paradójica conducta; por ejemplo, la adoración de la individualidad y la sumisión simultánea y absoluta a valores condicionados. La desaparición de la belleza del entorno no puede significar más que la desaparición de la capacidad de idealización, de reverencia hacia la dignidad humana, y la pérdida de la esperanza. Y sin embargo, el hombre es capaz de construir solo si tiene esperanza: la Esperanza es la santa patrona de la arquitectura.

George Nelson, el arquitecto y diseñador estadounidense, previó la desastrosa caída del régimen nazi al ser capaz de leer el mensaje omitido de la arquitectura de aplacados de piedra de Albert Speer. Nelson comprendió que la imagen arquitectónica que proyectaba un futuro milenario para el Tercer Reich significaba en realidad una fortificación inconsciente contra su inevitable autodestrucción.[17]

La tarea del arte

Nuestra cultura tecnológica, consumista y mediática consiste en intentos cada vez mayores de manipular la mente humana en forma de entornos tematizados, condicionamiento comercial y entretenimiento adormecedor. El arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y de proporcionar las bases existenciales para la condición humana. Una de las tareas del arte es salvaguardar la autenticidad de la experiencia humana.

Los escenarios de nuestras vidas se convierten irresistiblemente en un *kitsch* producido en serie y

comercializado universalmente. En mi opinión, sería un idealismo sin fundamento creer que el curso de nuestra cultura podría alterarse en el futuro inminente. Pero es exactamente por esa visión pesimista del futuro que la tarea ética de los artistas y los arquitectos —la defensa de la autenticidad de la vida y la experiencia— resulta tan importante. En un mundo en el que todo se vuelve indistinto e irrelevante, en el que todo se vuelve insignificante y prescindible, el arte debe mantener distinciones de significado y, particularmente, el criterio de la calidad de la experiencia.

"Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que solo la literatura, con sus medios específicos, puede dar",[18] escribe Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, y continúa en otro capítulo:

> En una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la diferencia, sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.[19]

De modo similar, la tarea de la arquitectura consiste en mantener la articulación cualitativa del espacio

existencial. En lugar de participar en el proceso de una mayor aceleración de nuestra experiencia del mundo, la arquitectura debe ralentizar dicha experiencia y defender ferozmente la lentitud.

En la mayoría de los casos, el arte se considera un medio para reflejar la realidad a través del artefacto artístico. El arte de nuestro tiempo refleja a menudo experiencias de alienación y angustia, de violencia y de inhumanidad. Pero, en mi opinión, la mera reflexión o representación de la realidad dominante no agota la misión del arte. El arte no debería aumentar ni reforzar la desgracia humana, sino aliviarla. El deber del arte es concebir nuevos ideales y modos de percepción y experiencia, y, por tanto, ensanchar y abrir los límites del mundo.

"El arte es realista cuando intenta expresar un ideal ético",[20] escribe Andréi Tarkovski, dando a la noción de realismo un significado nuevo y sorprendente. Junto a la obra de arte, el artista auténtico crea a su espectador, a su público, a su lector ideal.

Creo que la arquitectura auténtica solo puede nacer de un proceso de idealización similar. Al proyectar, el arquitecto auténtico imagina una sociedad o un habitante ideales. Solo un edificio que construye un ideal puede surgir como una arquitectura relevante.

Como sostiene Italo Calvino:

> La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar [...].

> El gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo.[21]

Nuestra confianza en el futuro de la arquitectura puede basarse en ese mismo conocimiento; los significados existenciales de habitar el espacio solo pueden forjarse mediante el arte de la arquitectura. La arquitectura sigue teniendo una gran tarea humana en la mediación entre el mundo y nosotros, y en proporcionar un horizonte de entendimiento de nuestra condición existencial.

La desaparición de la belleza en nuestro entorno es alarmante: ¿puede significar otra cosa que la desaparición del valor humano, de la identidad y la esperanza? La belleza no es un valor estético añadido del entorno; el anhelo de belleza refleja una creencia y una confianza en el futuro, y refleja el ámbito de los ideales en nuestro paisaje intelectual. "La belleza no es lo opuesto de lo feo, sino de lo falso", escribió Erich Fromm. Una cultura que pierde sus ansias de belleza va derecha hacia la decadencia.

El conocimiento a través del arte

La visión dominante de nuestra cultura establece una distinción fundamental entre el mundo de la ciencia y el del arte; la ciencia se entiende como una representación del ámbito del conocimiento racional y objetivo, mientras que el arte se encargaría del mundo de las sensaciones subjetivas. Se entiende que el mundo

de la ciencia posee un valor operativo, mientras que el mundo del arte en general se considera una forma de entretenimiento cultural elitista.

En una entrevista de 1990 acerca de las complejidades y los misterios de la nueva física, se le preguntó a Steven Weinberg, ganador del Premio Nobel de Física en 1979, por su descubrimiento de la relación entre el magnetismo y la fuerza nuclear débil: "¿A quién preguntarías sobre la complejidad de la vida, a William Shakespeare o a Albert Einstein?". El físico contestó inmediatamente: "Oh, sobre la complejidad de la vida, no hay duda, a Shakespeare", y el entrevistador continuó: "¿Y recurrirías a Einstein para la simplicidad?". "Sí, para saber por qué las cosas son como son, y no por qué las personas son como son, porque este es el final de una larga cadena de deducción".[22]

El arte articula nuestras experiencias existenciales esenciales, y también nuestros modos de pensar; es decir, nuestras reacciones ante el mundo y nuestro procesado de información, que tiene lugar directamente como una actividad sensorial incorporada.

La conciencia incorporada

Nuestra conciencia es una conciencia incorporada. El mundo se estructura a través de un centro sensorial y corporal. "Yo soy mi mundo",[23] como escribe Ludwig Wittgenstein.

Sin embargo, los sentidos no son meros receptores de estímulos, y el cuerpo no es un simple punto de vista del mundo a través de una perspectiva central. Todo

nuestro ser-en-el-mundo es una forma sensitiva y corporal de estar. El cuerpo no es el escenario del pensamiento cognitivo; de hecho, los sentidos y nuestra estructura corporal esencial producen y almacenan conocimiento silencioso.

El saber de las sociedades tradicionales se almacena directamente en los sentidos y en los músculos; no se trata de un saber moldeado en palabras ni conceptos. Aprender una habilidad no se basa en la enseñanza verbal, sino en la transferencia directa del oficio desde los músculos del maestro a los del aprendiz a través de la percepción sensorial y la mímesis. Este principio de conocimiento incorporado y de habilidad —de introyección, por utilizar un concepto del psicoanálisis— sigue hallándose en el núcleo del aprendizaje artístico. De forma similar, la principal habilidad del arquitecto es convertir la esencia multidimensional de la tarea del diseño en una imagen incorporada; toda la personalidad y el cuerpo del arquitecto se convierten en el lugar del problema. Los problemas arquitectónicos son demasiado complejos y existenciales como para tratarlos de una manera enteramente conceptualizada y racional.

El pensamiento sensorial

Las formas artísticas de la escultura, la pintura, la música, el cine y la arquitectura son todas ellas modos de pensamiento sensorial incorporado a las características de cada medio artístico en particular. La arquitectura es también un modo de filosofía existencial y

metafísica, a través de sus medios de espacio, materia, gravedad, escala y luz.

Estructuramos nuestro mundo sobre la base de mapas mentales, y en la formación de esos esquemas de la experiencia, las estructuras del entorno desempeñan un papel central. Desde el punto de vista existencial, el conocimiento más importante de nuestro día a día —incluso en una sociedad intensamente tecnológica— no reside en teorías o explicaciones alejadas, sino en un conocimiento silencioso que está más allá del umbral de la conciencia, fundido con el entorno diario y las situaciones del comportamiento.

Pero un poeta también habla de encuentros en los "límites del ser",[24] como escribe Gaston Bachelard. El arte estudia los ámbitos biológicos e inconscientes de nuestro cuerpo y de nuestra mente. Por tanto, el arte mantiene conexiones vitales con nuestro pasado biológico y cultural, con el sustrato de un conocimiento silencioso, genético y místico. Las dimensiones temporales esenciales del arte señalan al pasado más que al futuro; el arte cultiva y preserva más de lo que desvela o inventa.

La mano que piensa

También Bachelard considera la imaginación de la factura manual:

> Incluso la mano tiene sus sueños y supuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar [formas de] materia.[25]

Martin Heidegger también conecta la mano con la capacidad de pensar:

> La esencia de la mano nunca puede determinarse ni explicarse como la de un órgano que agarra [...]. Todo movimiento de la mano en cada una de sus acciones conduce al pensamiento; toda carga de la mano se soporta a sí misma en el elemento. Toda acción de la mano está enraizada en el pensamiento.[26]

Todos los sentidos "piensan" y estructuran nuestra relación con el mundo si ser conscientes de esa actividad perpetua. El modo de pensamiento sensorial incorporado es esencial al arte y a todo trabajo creativo. La conocida descripción de Albert Einstein del papel de las imágenes visuales y musculares en su proceso de pensamiento es un ejemplo solvente de ello:

> Al estar escritas o habladas, las palabras o el lenguaje no parecen desempeñar ningún papel en mi mecanismo de pensamiento. Las entidades físicas que parecen servir como elementos en el pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claras que pueden reproducirse y combinarse "voluntariamente" [...]. Estos elementos son, en mi caso, de tipo visual y algunos de ellos de tipo muscular. Las palabras convencionales u otros signos tienen que buscarse laboriosamente solo en una fase

> secundaria, cuando el juego asociativo antes citado está lo suficientemente consolidado y puede reproducirse a voluntad.[27]

Einstein sugiere que un factor emocional y estético es tan fundamental en la creatividad científica como en la obra y la experiencia artísticas.

Para utilizar una analogía manual, el escultor Henry Moore escribe sobre la identificación corporal y el "agarrar" simultáneamente múltiples puntos de vista en su obra:

> Esto es lo que el escultor debe hacer. Debe esforzarse continuamente en pensar en la forma, y utilizarla, en su completa totalidad espacial. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza; piensa en ella, cualquiera que sea su tamaño, como si la estuviera sujetando completamente cerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja a partir de todo lo que le rodea; mientras mira a un lado sabe cómo es el otro; se identifica con su centro de gravedad, su masa, su peso; es consciente de su volumen y del espacio que la forma desplaza en el aire.[28]

Nuestra manera de educar debería reconocer la existencia de un pensamiento sensorial y una intuición incorporada como equivalentes y complementos del pensamiento conceptual, como medios de compren-

sión de la esencia poliédrica y multifacética del arte y de la creatividad; o, mejor aún, para entendernos a nosotros mismos como seres humanos.

El regalo de la imaginación

La singularidad de la condición humana es que vivimos en un mundo variado de posibilidades creado y sostenido por nuestras experiencias, memorias, imágenes y sueños. La capacidad de imaginar y soñar despiertos puede considerarse como la más esencial y la más humana de nuestras capacidades. Pero la avalancha de imágenes insignificantes, excesivas y accidentales de nuestra cultura, "una lluvia ininterrumpida de imágenes",[29] en palabras de Italo Calvino, aplana el mundo de la imaginación. La televisión exterioriza y neutraliza imágenes cuando se compara con el imaginario interior que evocamos al leer un libro; las imágenes gratuitas del entretenimiento pretenden imaginar en nuestro lugar. La industria de la imagen extrae imágenes de su contexto histórico, cultural y humano y, de esa forma, "libera" al espectador de toda responsabilidad en emociones o actitudes éticas respecto a lo que se experimenta. Narcotizados por la comunicación en serie, nos vemos preparados para contemplar la más extrema crueldad sin la más mínima implicación emocional. La avalancha de imágenes satura los sentidos y las emociones, suprime la empatía y la imaginación.

La ausencia de horizonte, de ideales o de alternativas en el pensamiento político contemporáneo es con-

secuencia de un colapso de la imaginación política. Al tiempo que nuestra imaginación colapsa, quedamos a merced de un futuro incomprensible. Los ideales son proyecciones de una imaginación optimista, pero el colapso de la imaginación está destinado a arruinar el idealismo. El pragmatismo y la falta de visiones estimulantes tan evidentes hoy son sin duda consecuencia de una imaginación empobrecida. Una cultura que ha perdido la imaginación solo puede producir visiones apocalípticas como proyección de un subconsciente reprimido. Un mundo sin alternativas, debido a la ausencia de una imaginación individual o colectiva, es el mundo de los sujetos manipulados de George Orwell y Aldous Huxley.

El deber de la educación es cultivar y apoyar las capacidades humanas de imaginación y empatía, pero los valores dominantes de la cultura contemporánea tienden a disuadir la fantasía, a suprimir los sentidos y a petrificar la frontera entre el mundo y el yo. La educación en la creatividad hoy en día debe empezar a cuestionar lo absoluto del mundo y a expandir los límites del ser. El principal objetivo de la educación artística no debe hallarse en los principios de la factura artística, sino en la personalidad del estudiante y en su imagen del mundo.

Hoy en día, la idea de una formación sensorial solo se encuentra en la educación artística en sí, pero el refinamiento de los sentidos y del pensamiento sensorial tiene un valor insustituible para todos nosotros en muchos otros ámbitos de la actividad humana. Y digo

aún más: la educación de los sentidos y de la imaginación es necesaria para una vida plena y digna.

NOTAS

1 Blomstedt, Juhana, *Moudon arvo*, Painatuskestus, Kuvataideakatemia, Helsinki, 1995.

2 De una conversación entre Eduardo Chillida y el autor, Helsinki, 1987.

3 Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París, 1939 (versión castellana: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza, Madrid, 2005, págs. 16 y 19).

4 Merleau-Ponty, Maurice, *Sense et non-sense*, Nagel, París, 1948 (versión castellana: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, pág. 47).

5 Merleau-Ponty describe la idea de "carne" en su ensayo "El entrelazo – el quiasmo", en *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible,*

seguido de notas de trabajo, Seix Barral, Barcelona, 1970): "Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo [...], esa carne de mi cuerpo se comparte con el mundo"; y "La carne (del mundo o propia) es [...] una textura que vuelve a sí misma y se conforma a sí misma". La idea de "la carne" tiene su origen en el principio dialéctico de Merleau-Ponty del entrelazamiento del mundo con el yo. También habla de la "ontología de la carne" como la conclusión última de su fenomenología inicial de la percepción. Su ontología implica que el significado es a la vez sin y con, subjetivo y objetivo, espiritual y material. Véase Kearney, Richard, "Maurice Merleau-Ponty", en *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, págs. 73-90.

6 Véase: Kojo, Ilpo, "Mielikuvat ovat aivoille todellisia", *Helsingin Sanomat*, 16 de marzo de 1996.

7 Tarkovski, Andréi, *Sapetschatljonnoje wremja* [1986] (versión castellana: *Esculpir en el tiempo,* Rialp, Madrid, 2008).

8 Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2008, pág. 51).

9 Tarkovski, Andréi, *op. cit.*, págs. 134-135.

10 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Alianza, Madrid, 1997, pág. 20).

11 Ibíd., pág. 21.

12 Schildt, Göran (ed.), *Alvar Aalto Luonnoksia*, Otava, Helsinki, 1977, pág. 64.

13 Genet, Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Marc Barbezaf, París, 1958, citado en Blomstedt, Juhana, *op. cit.*, pág. 140.

14 Eliot, T. S. *The Waste Land* [1922] (versión castellana: *Tierra baldía, Cuatro cuartetos*, Fontamara, Ciudad de México, 2007).

15 Rushdie, Salman, "Is Nothing Sacred?", en *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta/Penguin, Londres, 1991, pág. 417.

16 Brodsky, Joseph, *Watermark*, Penguin, Londres, 1992 (versión castellana: *Marca de agua*, Siruela, Madrid, 2005).

17 Carta de George Nelson al autor, 31 de agosto de 1982. Archivo de correspondencia de Juhani Pallasmaa Architects.

18 Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, pág. 17).

19 Ibíd., pág. 58.

20 De la entrevista de Mikael Fränti a Paola Volkova, *Helsingin Sanomat*, 9 de diciembre de 1992.

21 Calvino, Italo, *op. cit*., pág. 114.

22 De una entrevista publicada en *Time Magazine* en 1990. La fuente no ha podido ser identificada en detalle.

23 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logicophilosophicus* [1921] (versión castellana: *Tractatus logico-philosophicus*, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1957, proposición 5.63, pág. 163).

24 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965).

25 Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (versión castellana: *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1978).

26 Heidegger, Martin, *Was heisst Denken?* [1951-1952] (versión castellana: *¿Qué significa pensar?*, Trotta Editorial, Madrid, 2010).

27 Carta de Albert Einstein publicada como apéndice en el libro de Jacques Hadamard *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton University Press, Princeton, 1949, págs. 142-143 (versión castellana: *Psicología de la invención en el campo matemático*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947).

28 Moore, Henry, "The Sculptor Speaks", en James, Philip (ed.), *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londres, 1966, pág. 62.

29 Calvino, Italo, *op. cit.*, pág. 68.

LA METÁFORA VIVIDA

2002

Hay dos procesos opuestos que amenazan la arquitectura de nuestros días: la instrumentalización y la estetización. Por un lado, nuestra cultura secular, materialista y casi racional convierte los edificios en estructuras puramente instrumentales desprovistas de un significado mental y con fines utilitarios y económicos; por el otro, y con el fin de llamar la atención y facilitar una seducción instantánea, cada vez más el arte de la arquitectura se convierte en mera fabricación de imágenes estetizadas que carecen de raíces en nuestra experiencia existencial. En lugar de ser una metáfora existencial corpórea y vivida, la arquitectura de hoy tiende a proyectar imágenes puramente retinianas, representaciones arquitectónicas para la vista, por decirlo de algún modo. Sin embargo, la tarea de la arquitectura no consiste solo en proporcionar cobijo físico, facilitar la actividad y estimular el placer sensorial. Además de ser exteriorizaciones y extensiones de las funciones corporales humanas, los edificios son proyecciones mentales, son la exteriorización de la imaginación, la memoria y las capacida-

des conceptuales del ser humano. Las ciudades y los edificios, junto con los objetos artificiales, estructuran la experiencia existencial e invocan significados específicos. Las estructuras que construye el ser humano "domestican" el mundo para que podamos habitarlo y comprenderlo. El mundo fuera de la casa es distinto del que uno afrontaría sin el efecto mediador de esa casa. Una tormenta que se desata tras la ventana es diferente de aquella que se experimenta sin la función de distanciamiento, refugio, separación y enfoque del artefacto arquitectónico.

El filósofo Gaston Bachelard, cuyos escritos fenomenológicos sobre la poética del espacio y la imaginación material han inspirado estudios sobre los fundamentos míticos y poéticos de la arquitectura, adscribe una tarea monumental a la vivienda:

> La casa es nuestro rincón del mundo [...]. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción de la palabra [...]. Es un instrumento para afrontar el cosmos.[1]

Oponiéndose a la visión de Martin Heidegger acerca de la ansiedad fundamental de la experiencia humana como resultado de verse "lanzado al mundo", Bachelard sostiene que nacemos en la "cuna de la casa",[2] y, por tanto, nuestra experiencia existencial se ve moderada y estructurada por la arquitectura desde los primeros principios. Incluso en ausencia de

una casa definida, las casas de nuestra memoria e imaginación estructuran nuestras experiencias. No nos enfrentamos al cosmos sin protección ni mediación.

La arquitectura como metáfora

"¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?",[3] escribe Merleau-Ponty. De forma similar, el arquitecto articula el encuentro entre el mundo y la mente humana. La arquitectura articula la "carne del mundo" a través de metáforas espaciales y materiales de los encuentros existenciales humanos fundamentales. Una verdadera metáfora arquitectónica es una entidad altamente abstracta y condensada que fusiona la multiplicidad de las experiencias humanas en una única imagen. Todas las imágenes artísticas poderosas de la literatura, la música, la pintura y el cine son condensaciones existenciales similares que tienen la capacidad de comunicar la compleja experiencia del ser humano a través de una representación. Como escribió el director de cine ruso Andréi Tarkovski:

> En una palabra, la imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja en una gota de agua.[4]

Las metáforas arquitectónicas tienen un impacto extraordinario e incluso son explotadas por otras formas de arte. Por ejemplo, los escritores a menudo compa-

ran su trabajo con edificios y elementos arquitectónicos. En su excelente libro *Dwelling in the Text*, Marilyn R. Chandler escribe:

> Escritores estadounidenses tan distintos como Henry James, Willa Cather, Edith Wharton y William Faulkner utilizan repetidamente metáforas arquitectónicas para describir su obra y la idea del texto como algo que puede entenderse de la mejor manera con conceptos de espacio y estructura. Al explicar su obra, hablan de superficies e interiores, de habitaciones y vestíbulos, de umbrales, ventanas y mobiliario. En la que quizás sea la más famosa de estas conceptualizaciones, Henry James compara al escritor con un artesano que construye una "casa de ficción" con "mil ventanas".[5]

En la literatura, el poder integrador del imaginario de la casa está bien ilustrado mediante el uso de contextos arquitectónicos y metáforas. El libro de Chandler, por ejemplo, "es una exploración de la forma en que una serie de autores [estadounidenses] relevantes se han apropiado de la casa como metáfora estructural, psicológica, metafísica y literaria, construyendo completas analogías entre la casa y la psique, entre la casa y la estructura familiar, entre la casa y el entorno social, y entre la casa y el texto".[6] El imaginario arquitectónico tiene un papel similar en el cine, la fotografía y la pintura. A menudo se ha puesto de relieve la afinidad de las

estructuras musicales y las arquitectónicas desde las ideas renacentistas de la armonía y la proporción.

La imagen poética

La imagen es un concepto efímero y con múltiples facetas. Nuestra experiencia de la realidad actual se ve desbordada por imágenes percibidas, recordadas e imaginadas. A menudo se caracteriza a la actual fase de cultura industrial como de "cultura de la imagen"; Italo Calvino escribe acerca de "una lluvia ininterrumpida de imágenes".[7] Vivimos en una cultura que fabrica y produce imágenes en serie con propósitos de explotación comercial, de condicionamiento político e ideológico, de educación y de entretenimiento.

Un análisis de la esencia de la imagen se convierte en una tarea compleja y controvertida. Como decía el protagonista, un fotógrafo, de la película de Michelangelo Antonioni *Más allá de las nubes* (1995):

> Sabemos que detrás de cada imagen revelada, existe otra imagen más fiel a la realidad, y que detrás de esa última hay otra más, y otra más, y así hasta la verdadera imagen de una realidad absolutamente misteriosa que nadie llegará a ver jamás.[8]

Hay imágenes que deliberadamente atraen nuestra atención hacia un objeto o hacia un mensaje, y hay imágenes del ocio que narcotizan hipnóticamente nuestros sentidos y debilitan el sentido que tenemos de nosotros

mismos. Por otra parte, las imágenes poéticas abren un caudal de asociaciones y, por tanto, de afectos. Las imágenes poéticas refuerzan nuestra experiencia existencial y sensibilizan los límites que existen entre nosotros y el mundo; esas imágenes nos sitúan en plena carne del mundo. Se trata de experiencias estimulantes que emancipan la imaginación en lugar de explotarla. Las imágenes poéticas son condensación de numerosas experiencias, percepciones, pensamientos e ideas. Rainer Maria Rilke expresa la idea de esa naturaleza condensada y existencial de las imágenes artísticas de forma conmovedora:

> Los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana.[9]

La imagen arquitectónica

La imagen arquitectónica vincula nuestra experiencia del mundo con la experiencia de nuestro propio cuerpo a través de un proceso de interiorización e identificación inconsciente. Las estructuras arquitectónicas refuerzan nuestra experiencia de lo real, de la horizontalidad y la verticalidad, de lo lejano y lo cercano, de lo que está arriba y lo que está abajo, de la derecha y la izquierda.[10] Una metáfora arquitectónica es tanto una

abstracción y una condensación del mundo como una interpretación y una concreción del orden del mundo.

La arquitectura humaniza el mundo al darle una medida y un horizonte. Además de mediar en nuestra relación con el espacio "natural", infinito, amorfo y sin sentido, la arquitectura también tercia en nuestra relación con el tiempo infinito "natural". Las estructuras arquitectónicas dan medida a la aterradora infinitud y homogeneidad del espacio y del tiempo.

Al igual que Bachelard, el filósofo Karsten Harries ve el papel mental de la arquitectura en su capacidad de proporcionar orden y sentido:

> La arquitectura ayuda a sustituir una realidad sin sentido por otra transformada teatral o, mejor aún, arquitectónicamente. Esta realidad nos atrapa, y, mientras nos rendimos a ella y nos ofrece la ilusión del sentido [...], no podemos vivir en el caos. El caos debe transformarse en cosmos [...]. Cuando reducimos la necesidad de cobijo a una necesidad material perdemos de vista lo que podríamos llamar la función ética de la arquitectura.[11]

Harries señala que la dimensión ética es esencial en el arte de la arquitectura. Contrariamente a lo que ocurre con el imaginario de otras formas artísticas, la arquitectura tiene lugar en el mundo real de la vida, en el verdadero teatro de la vida. Por tanto, su función ética consiste en apoyar la vida y realzar nuestra experien-

cia existencial proporcionando a la vida un horizonte de significado específico.

La arquitectura como verbo

Un edificio no es un fin en sí mismo. Un edificio altera y condiciona la experiencia humana de la realidad: enmarca, estructura, articula, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. Las experiencias arquitectónicas profundas son acciones, no objetos. Como consecuencia de esas acciones implícitas, la reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia arquitectónica. Las imágenes arquitectónicas son promesas e invitaciones: el suelo es una invitación a levantarse y a entrar en acción, la puerta invita a cruzar, a atravesar; la ventana a contemplar el exterior, y la escalera a subir y bajar. Los auténticos "elementos" de la arquitectura no son unidades visuales o un *Gestalt* geométrico, como han sugerido la teoría y la pedagogía posteriores a la Bauhaus, basadas en la percepción, sino confrontaciones y encuentros activos.

Interactuamos con un edificio: nos lo encontramos, nos aproximamos y nos enfrentamos a él, nuestro cuerpo se relaciona con él, deambulamos por él y lo utilizamos como contexto y como condición para objetos y acciones, etc. La arquitectura dirige, escala y enmarca acciones, percepciones e ideas. Y, lo más importante, articula nuestras relaciones con otras personas e instituciones humanas. Las construcciones arquitectónicas materializan y dan concreción al orden social, ideológico y mental.

En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una naturaleza más de *verbo* que de *sustantivo*. Las experiencias arquitectónicas auténticas consisten, por ejemplo, en aproximarse o enfrentarse al volumen del edificio y sentir su presencia física más que en la aprehensión formal de la fachada; en el acto de entrar o cruzar la frontera entre dos ámbitos, y no en la apreciación de la imagen visual de la puerta; en mirar por la ventana, más que en la forma de la propia ventana como unidad de composición visual. La cualidad de una ventana reside en la manera en que elabora y expresa su "cualidad de ventana", en cómo media entre el interior y el exterior, en cómo enmarca y escala la vista, articula la luz y la privacidad y en cómo anima la habitación otorgándole una escala, un ritmo y un ambiente especiales. Una habitación puede ser aterradora o pacífica, agresiva o relajante, encarceladora o liberadora, aburrida o estimulante, solo por cómo es la ventana. De este modo, el impacto de una ventana en la experiencia humana está demasiado enraizado existencialmente como para aproximarse a ella como un mero elemento de composición visual.

La casa y el cuerpo

La autenticidad y la fuerza poética de una experiencia arquitectónica se basan en el lenguaje tectónico del edificio y en la posibilidad de comprender sensorialmente el acto de construir. Además de hablar metafóricamente del mundo, un edificio explica la historia de su propia construcción y se posiciona en un diálogo

con la institución humana de la arquitectura; todos los edificios significativos tratan a un tiempo del mundo, de la vida, y de la propia disciplina arquitectónica.

Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo de la experiencia se organiza y se articula en torno al centro del cuerpo. De hecho, el mundo existencial tiene dos focos simultáneos: el cuerpo y el hogar. Nuestro domicilio es el refugio del cuerpo, la memoria y la identidad. Estamos en constante diálogo e interacción con nuestro entorno hasta el punto de que es imposible separar nuestra propia imagen de su contexto espacial y situacional. "Soy el espacio donde estoy",[12] afirma el poeta Noël Arnaud.

Existen una identificación, una resonancia y una correspondencia inconscientes y vívidas entre nuestras imágenes de la casa y nuestro propio cuerpo con sus órganos sensoriales y sus funciones metabólicas. Es una correspondencia de doble sentido; la casa es metáfora del cuerpo y el cuerpo metáfora de la casa. Experimentar un lugar, un espacio o una casa consiste en un diálogo, una especie de intercambio. Yo me sitúo en el espacio y el espacio se dispone en mí.

Rainer Maria Rilke ofrece una descripción conmovedora de la memoria interiorizada de la casa de su infancia:

> No he vuelto a ver nunca esta extraña morada [...]; no es un edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pie-

> za y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento [...]. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas [...]; todo esto está aún en mí, y nunca dejará de estarlo. Es como si la imagen de esta casa hubiese caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo.[13]

La historicidad de las imágenes

El registro de uno de los sueños de Carl G. Jung ofrece una descripción de la historicidad de las imágenes de la casa y su relación con nosotros como seres históricos:

> Era [...] una casa que yo no conocía y que tenía dos plantas. Era "mi casa" [...]. Estaba claro que la casa representaba cierta imagen de la psique; es decir, de mi estado de conciencia en aquel momento [...], con adiciones inconscientes. La conciencia estaba representada por el salón. Tenía el aire de estar habitada, a pesar de su estilo antiguo. La planta baja constituía el primer nivel del inconsciente. Cuanto más penetraba, más ajena y oscura se volvía la escena. En el sótano descubrí restos de una cul-

> tura primitiva —es decir, el mundo del hombre primitivo en mi propio interior—, un mundo que apenas la conciencia puede alcanzar o iluminar. La psique primitiva del hombre roza la vida del alma animal, del mismo modo que las cuevas de los tiempos prehistóricos habían sido habitadas por animales hasta que fueron reclamadas por el hombre.[14]

Está claro que una experiencia arquitectónica profunda no puede surgir de un concepto intelectualizado, de un refinamiento compositivo ni de una imagen visual fabricada. Una experiencia arquitectónica conmovedora y reconfortante proviene de imágenes ocultas en nuestra propia historicidad como seres biológicos y culturales. Estas imágenes se hacen eco de las experiencias siempre jóvenes de seguridad, refugio, confort y placer, así como de nuestra propia relación con el mundo. No podemos pasar de repente de ser seres bioculturales a puramente estéticos cuyos mecanismos mentales y sensoriales solo son capaces de apreciar el mundo como una experiencia estetizada. Las metáforas y las imágenes arquitectónicas auténticas articulan esas esencias primordiales e históricas de la experiencia existencial que están escondidas y almacenadas en nuestras constituciones genéticas e inconscientes: una pared inspiradora se hace eco de la primera separación entre los mundos interior y exterior; una cubierta que nos emociona nos hace ser conscientes del clima, del tiempo atmosférico y de

la conveniente protección que de ellos nos ofrece; la chimenea que proporciona máximo confort deriva de la mismísima invención del fuego. La arquitectura nos devuelve a los primeros encuentros inocentes con el mundo. La esencia poética de la arquitectura nunca es más fuerte que al oír el ruido de la lluvia sobre una cubierta de chapa, o al ver luz en las ventanas de casa en una fría noche de invierno. El pintor fauvista Maurice de Vlaminck describía la esencia primordial del placer como el calor del hogar:

> El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo.[15]

Imágenes arquitectónicas primigenias

El efecto mental y la emoción arquitectónicos se concentran en distintos aspectos o formas de confrontar la casa. No existen "elementos" en el sentido de objetos claramente delineados y definidos. Al igual que con todas las obras de arte, los componentes derivan su significado del todo, en lugar de ser el todo una suma de sus "elementos". Como imágenes poéticas, las metáforas arquitectónicas obtienen su impacto mental a través de canales emocionales incorporados antes de ser comprendidos por el intelecto, o bien son metáforas que no pueden entenderse en absoluto y, sin embargo, nos conmueven profundamente. La fuer-

za de las imágenes poéticas y arquitectónicas reside en su capacidad de inundar la experiencia existencial sin deliberación o manipulación consciente. En su estructura, la primera imagen arquitectónica es similar a la noción de arquetipo de Carl G. Jung, quien la desarrolló basándose en la idea de "remanente arcaico" de Sigmund Freud en la constitución de la psique humana. Según la definición de Jung, un arquetipo no es un significado específico, sino una tendencia de una imagen a provocar ciertas emociones, reacciones y asociaciones. De la misma manera, las imágenes arquitectónicas no proyectan significados específicos, sino que ocultan ciertas experiencias, emociones y asociaciones.

Por tanto, podríamos denominar arquetipos arquitectónicos a esas imágenes primigenias.

Por orden de aparición ontológica, las imágenes primigenias de la arquitectura son: suelo, techo, pared, puerta, ventana, hogar, escalera, cama, mesa y baño. Cada una de las imágenes puede analizarse desde el punto de vista ontológico, así como desde el poder de su encuentro fenomenológico.

Las categorías que normalmente se utilizan como fundamentos del análisis arquitectónico —espacio, luz, estructura, escala y materialidad— no son imágenes arquitectónicas primigenias. Todas ellas son experiencias articuladas por la arquitectura, aunque de una naturaleza compuesta. Surgen como interacciones de las imágenes primigenias que existen fuera e independientemente del ámbito de la arquitectura.

La arquitectura surge del acto de habitar y, en consecuencia, las imágenes arquitectónicas primigenias pueden identificarse más claramente en la casa, el habitar humano.

Imaginario de la ventana y de la puerta

Diversas partes de la casa tienen resonancias con el cuerpo humano. Las ventanas son los frágiles ojos de la casa que observan el mundo e inspeccionan a los visitantes. Los ojos de la casa seleccionan y ven previamente el paisaje en representación de los ojos humanos. El mundo visto a través de la ventana es un mundo controlado y domesticado. La vista a través de una ventana viene dotada ya de un significado específico. La casa proporciona protección al soñador, pero son las ventanas las que le permiten soñar. Soñamos despiertos con los ojos cerrados o entornados y, del mismo modo, las ventanas de una habitación cuya función es permitir el sueño deben cerrarse con postigos o cortinas. La luz tenue estimula el sueño y la imaginación. Una ventana rota es una visión desconcertante por la inconsciente asociación con el ojo profanado. Los vidrios ahumados o polarizados de los edificios contemporáneos son casas cegadas por una horrible enfermedad, ojos maliciosos que controlan secretamente a sus propios habitantes.

Una puerta es simultáneamente una señal de parada y de invitación. La puerta frontal soporta el cuerpo por su propio peso, ritualiza la entrada y provoca la anticipación de los espacios por venir. Abrir una puerta es un

encuentro íntimo entre la casa y el cuerpo; y la manecilla de la puerta, brillante como una patena a fuerza de uso, ofrece un apretón de manos como bienvenida. Las puertas automáticas modernas de vidrio hacen cómodo el acceso, pero lo despojan de todo significado existencial. La comodidad y la funcionalización excesivas diluyen el significado. Una puerta apropiada protege e invita simultáneamente. Media entre los gestos de secretismo y bienvenida, cortesía y dignidad. Como exclamó Gaston Bachelard:

> ¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto![16]

Tradición y novedad

La transparencia misma de la puerta contemporánea disminuye el poder de su imagen, y la puerta acaba convirtiéndose en ventana. Este es un ejemplo demasiado corriente en el mundo moderno de la atenuación de las imágenes arquitectónicas. El suelo ha perdido su asociación con el terreno y se ha convertido en una plataforma artificial que facilita el apilamiento; la cubierta ha perdido su cualidad protectora y se ha convertido en un plano horizontal idéntico al del forjado; la pared ha perdido su grosor, su materialidad y solidez y ha pasado a ser una superficie banal e ingrávida de transparencia inmaterial; la ventana ha perdi-

do el foco y se ha convertido en una pared de vidrio; la puerta es ya un hueco transparente que ni oculta ni protege; la chimenea ha perdido su esencia como fuente de calor y abrigo para convertirse en un cuadro enmarcado sobre la pared, el fuego frío de la casa contemporánea; la escalera se ha convertido en un mero instrumento práctico que olvida la diferencia entre subir y bajar, entre el cielo y el infierno;[17] la cama ha perdido su esencia como lugar íntimo y protegido para convertirse en un escenario; y la mesa ha abandonado su poder centralizador y su carácter sagrado.

Nuestra obsesión actual por la novedad y la singularidad como únicos criterios de la calidad arquitectónica despoja a la arquitectura de sus fundamentos mentales y experienciales, y la transforman en una fabricación de imaginería visual. Los productos del virtuosismo arquitectónico contemporáneo podrán asombrarnos, pero carecen de la capacidad de conmovernos porque su expresión está desprovista de los fundamentos existenciales de la experiencia arquitectónica. La forma arquitectónica ha perdido sus bases ontológicas, y la arquitectura se ha convertido en un oficio de invención formal.

En un librito encantador titulado *Poética musical en forma de seis lecciones*,[18] Ígor Stravinski escribe una frase inquietante que suena a perfecto absurdo: "Todo lo que no procede de la tradición es plagio". Curiosamente, esta sentencia reproduce palabra a palabra otra del filósofo catalán Eugeni d'Ors, a quien también cita Luis Buñuel en sus memorias,[19] pero Stravinski

presenta la frase como un pensamiento propio sin ninguna referencia a la fuente. El hecho de que el compositor más archimoderno de la música quiera enfatizar el significado de la tradición con tanta contundencia es más importante, en todo caso, que su plagiarismo freudiano.

Sin embargo, ¿cuál es el significado de esa enigmática formulación que ha llamado la atención de dos figuras radicales del mundo artístico del siglo XX? ¿No constituye la tradición una acumulación de convenciones más que lo contrario? ¿No es la auténtica creatividad una forma de emancipación de las limitaciones de la tradición más que un rendimiento a sus doctrinas? Tanto en música, en pintura y en literatura como en arquitectura, el imaginario poético surge de unos fundamentos existenciales y empíricos intemporales. El arte trata sobre la experiencia de ser humano más que sobre procesos de invención intelectual o formal. Las imágenes poéticas no se idean ni se inventan, se encuentran, se revelan o se rearticulan. Esta es la razón por la que la novedad es un criterio superficial para la calidad artística.

La tradición es una impresionante sedimentación de imágenes y no puede inventarse; solo puede vivirse. La tradición constituye una excavación sin fin de mitos, recuerdos y experiencias compartidos.

He aquí el yacimiento arqueológico de las emociones. Una imagen artística que no surja de ese sustrato intelectual está condenada a seguir siendo una mera invención desarraigada, una cita en la enciclopedia de

invenciones formales, y destinada a marchitarse sin ser capaz de fertilizar ni formar parte de la tradición del terreno. El artista o el arquitecto necesitan estar en contacto con los orígenes primordiales del imaginario poético para crear algo que conmueva con la sutileza y la frescura de la auténtica novedad. Como enseñaba el arquitecto y profesor finlandés Aulis Blomstedt a sus estudiantes en la década de 1960: "Para descubrir algo nuevo, tenemos que estudiar lo que es más viejo".[20]

NOTAS

1 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965, págs. 34 y 78).

2 Ibíd., pág. 37.

3 Maurice Merleau-Ponty, citado en Kearney, Richard, *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.

4 Tarkovski, Andréi, *Sapetschatljonnoje wremja* [1986] (versión castellana: *Esculpir en el tiempo,* Rialp, Madrid, 2008, págs. 134-135).

5 Chandler, Marilyn R., *Dwelling in the Text: Houses in American Fiction*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Oxford, 1991, pág. 2.

6 Ibíd., pág. 3.

7 Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, pág. 68).

8 La película *Al di là delle nuvole* (1994) fue producida y codirigida por Wim Wenders. El papel del fotógrafo protagonista lo interpreta John Malkovich.

9 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Alianza, Madrid, 1997, pág. 20).

10 Incluso las metáforas del lenguaje se basan en el cuerpo humano. Véase: Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1980 (versión castellana:

Metáforas de la vida cotidiana, Cátedra, Madrid, 2004); y *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, Nueva York, 1999.

11 Harries, Karsten, "Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture", en Seamon, David (ed.), *Dwelling, Seeing and Designing: Toward a Phenomenological Ecology*, State University of New York Press, Albany, 1993, pág. 47.

12 Arnaud, Noël, *L'État d'ébauche*, Le Messager Boiteux de Paris/Gizard, París, 1950. Citado en Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pág. 172.

13 Rilke, Rainer Maria, *op. cit.,* pág. 44.

14 El sueño de Carl G. Jung, tal como viene referido en Cooper, Claire, "The House as a Symbol of Self", en Lang, J.; Burnette, C.; Moleski, W. y Vachon, D. (eds.), *Designing for Human Behavior*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg (Pensilvania), 1974, págs. 40-41.

15 Maurice de Vlaminck, citado en Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pág. 125.

16 Gaudin, Colette (ed.), *Gaston Bachelard. On Poetic Imagination and Reverie*, Spring Publications, Dallas, 1998, pág. 263.

17 Para los contenidos metafóricos y el imaginario inconsciente de la escalera, véase: Pallasmaa, Juhani, "Stairways of the Mind", *International Forum of Psychoanalysis*, vol. 9, núms. 1-2, 2000, págs. 7-18.

18 Stravinski, Ígor, *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1942 (versión castellana: *Poética musical en forma de seis lecciones*, Acantilado, Barcelona, 2006). El libro contiene seis clases, que Stravinski denominó "confesiones", impartidas en la Harvard University en el curso 1939-1940.

19 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, París, 1982 (versión castellana: *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 2003. Buñuel escribe: "Deseo evocar el recuerdo del gran Eugeni d'Ors [...], autor de una frase que suelo citar en respuesta a quienes buscan la originalidad a toda costa: 'Todo lo que no es tradición es plagio'. Siempre he creído que en esta paradoja había una profunda verdad".

20 Aulis Blomstedt (1906-1979) fue el mentor del autor en sus tiempos de estudiante y joven arquitecto. Véase: Pallasmaa, Juhani (ed.), *Aulis Blomstedt, Thought and Form: Studies in Harmony*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1980.

HABITAR EN EL TIEMPO

2015

Por lo general se entiende que la arquitectura hace doméstico el espacio natural ilimitado y uniforme para el habitar humano. Los edificios, los pueblos y las ciudades dan a ese espacio sin sentido un significado experiencial y existencial al convertirlo en un lugar específico que resuena con nuestras acciones y reacciones mentales y las coreografía. De hecho, la arquitectura es una extensión funcional de nuestras facultades tanto físicas como mentales. Y lo que es más importante, la arquitectura es también una extensión y exteriorización de la memoria. Al mediar entre el mundo y nosotros mismos, la arquitectura proporciona marcos y horizontes diferenciados para la experiencia, el conocimiento y el significado. Esa visión que prevalece hoy de la arquitectura como simple objeto y estructura visual estetizada es, por tanto, significativamente errónea.

La arquitectura trata acerca del mundo, de la vida y de los significados existenciales, más que de los estéticos. "Una obra de arte no nos ilumina; lo que nos ilumina es el mundo según dicha obra",[1] señalaba

Maurice Merleau-Ponty. Enfrentarse a un espacio o un paisaje "en estado salvaje" es una experiencia fundamentalmente distinta de la vivida a través de la mediación de edificios; estos enmarcan, escalan, relacionan y afinan nuestra realidad física antes de poder experimentarla de una manera consciente. En definitiva, la arquitectura opera fundamentalmente en el ámbito preconsciente y corpóreo de nuestra consciencia. Según algunos importantes filósofos actuales como Alva Noë, la conciencia humana no se ubica en el cerebro en absoluto, sino que está ahí fuera, en nuestra relación con el mundo a través del "funcionamiento conjunto del cerebro, el cuerpo y el mundo".[2] La consecuencia lógica de esta visión es que los entornos y la arquitectura adquieren un papel principal en la constitución de nuestra conciencia.

Sin embargo, además de vivir en el espacio, también habitamos en el tiempo, y la arquitectura media igualmente en nuestra relación con el paso del tiempo, dando así una medida humana al tiempo interminable. En la realidad física del tiempo existen escalas temporales radicalmente distintas que exceden nuestras capacidades de percepción y entendimiento, desde los tiempos cósmicos y geológicos a las escalas temporales de los procesos evolutivos, orgánicos y atómicos. La arquitectura ayuda a escalar esta extensión aterradoramente vasta del tiempo. Una tarea mental esencial de las construcciones, estructuras y artefactos humanos es la creación de una escala de tiempo. "La arquitectura no trata solo de la domesti-

cación del espacio, sino que constituye una profunda defensa contra el terror del tiempo. El lenguaje de la belleza es fundamentalmente el lenguaje de la realidad intemporal",[3] sostiene el filósofo Karsten Harries. El espacio y el tiempo no son dimensiones objetivas e independientes ajenas a nuestra conciencia, sino que estamos imbricados en el mundo como en una cinta de Moebius, que tiene dos caras pero una única superficie. El mundo y el yo están "quiasmáticamente" entrelazados, por hacer uso de un concepto de Merleau-Ponty.[4] "El mundo está completamente dentro de mí, y yo estoy completamente fuera",[5] proclama enigmáticamente el filósofo.

Los filósofos de la posmodernidad, como David Harvey y Fredric Jameson, han señalado los cambios drásticos en nuestra relación con la realidad que han tenido lugar en menos de dos siglos. Las ideas y las experiencias del tiempo se han visto suprimidas y reemplazadas por las del espacio. Al mismo tiempo, esas dos dimensiones de lo físico se han entremezclado, hasta el punto de que hoy podemos hablar de la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. Harvey ha identificado una significativa "compresión espacio temporal" que altera nuestra relación con esas dimensiones de una manera esencial.[6]

Esa evolución, teorizada por los filósofos, se hace patente en la literatura. Las novelas del siglo XIX tratan predominantemente del tiempo, mientras que la literatura moderna gira en torno a la noción y la experiencia del espacio. De hecho, el tiempo experiencial se ha

acelerado espectacularmente desde aquel ritmo lento y paciente —"las entrañas del tiempo", por utilizar un concepto de William Shakespeare en *Otelo*— de los relatos de los grandes escritores europeos decimonónicos hasta la gran novela sobre el tiempo y la memoria de Marcel Proust.[7] Italo Calvino señala la desaparición del tiempo en la literatura moderna:

> Las novelas largas escritas hoy acaso sean un contrasentido: la dimensión del tiempo se ha hecho pedazos, no podemos vivir o pensar sino fragmentos de metralla del tiempo que se alejan cada cual a lo largo de su trayectoria y al punto desaparecen. La continuidad del tiempo podemos encontrarla solo en las novelas de aquella época en la cual el tiempo no parecía ya como inmóvil y no todavía como estallando, una época que duró más o menos cien años.[8]

La desaparición del tiempo experiencial se hace igualmente patente en la evolución de la arquitectura. Mientras que los edificios y los lugares construidos antes de la modernidad eran documentos de un tiempo benevolentemente lento, la arquitectura parece haberse vuelto más rápida, apresurada e impaciente a lo largo de la era moderna. Pensemos por un momento en el carácter del tiempo experiencial de los monasterios románicos o de las catedrales góticas en comparación con el tiempo neuróticamente acelerado de los

edificios deconstructivistas, por ejemplo. El filósofo y urbanista Paul Virilio sostiene que la cultura occidental inició una aceleración masiva a mediados del siglo XIX, hasta el punto de que el producto más importante de las sociedades postindustriales actuales es la velocidad.[9] Quien posea la mayor velocidad, posee el poder tanto en la guerra como en la paz; además, esas dos circunstancias aparentemente opuestas han perdido su diferencia debido a la velocidad, apunta Virilio. La velocidad ha hecho añicos también la vida pública y el espacio. "Como consecuencia de la aniquilación del tiempo, el espacio público se ve reemplazado por la imagen pública",[10] sugiere Virilio.

Además de crear la experiencia de un espacio único y diferenciado, la tarea fundamental de la arquitectura es conservar y definir un sentido de continuidad cultural y salvaguardar nuestra experiencia del pasado; o, dicho con mayor precisión, preservar la continuidad de la cultura y de la vida. Sin embargo, otra tarea fundamental del arte de construir es defender el silencio y la lentitud natural de nuestro mundo experiencial. La arquitectura posee la capacidad de reestructurar y alterar nuestra experiencia temporal; puede ralentizar, detener, acelerar o invertir el flujo del tiempo experiencial. Es fundamentalmente a través de los estratos temporales de nuestros escenarios construidos donde captamos el pasado y el fluido del tiempo cultural. La simple imagen de una pirámide egipcia en nuestra memoria define la distancia temporal de casi cinco milenios.

Somos seres biológicos y culturales. En lugar de aislarnos en un presente superficial y en una artificialidad alienante, la arquitectura necesita mediar nuestras relaciones con nuestro pasado biocultural. ¿Por qué nos gustan los lugares antiguos, como los centros históricos de las ciudades europeas? ¿No será porque esos entornos, con sus ricos estratos históricos, nos cuentan relatos épicos de la cultura humana y del deseo del orden y de la belleza? La erosión natural y el rastro del uso "humanizan" los edificios y los paisajes construidos haciendo que su historia épica sea palpable. Los edificios antiguos materializan instituciones sociales e históricas, y hacen comprensible la evolución de la cultura. Experimentamos un tiempo grueso y háptico que nos enraíza en la continuidad de la cultura y del tiempo. Experimentamos estratos de signos y huellas de la vida, y ese tiempo materializado nos da confianza en el futuro. La arquitectura proyecta promesas e invitaciones, y los verdaderos lugares y los edificios históricos nos ofrecen mensajes fiables de continuidad. Somos mentalmente incapaces de vivir en el caos o en una condición desprovista de tiempo. Según Edward Relph, la alienación del lugar resulta en una "exclusión existencial" —"La exclusión existencial implica un desapego egoísta y distraído, una alienación de personas y lugares, un desarraigo, un sentido de irrealidad respecto al mundo, y de no pertenencia"—,[11] y es evidente que la alienación de la experiencia del tiempo produce como resultado disfunciones mentales graves. Sin embargo, los paisajes

urbanos y los edificios experiencialmente unidimensionales expresan un presente de indicativo aplanado que debilita nuestro sentido del tiempo y empobrece nuestra participación sensorial y nuestra imaginación. La tarea de la arquitectura no solo consiste en proporcionar refugio físico o en dar cobijo a nuestros frágiles cuerpos, sino que los edificios tienen que alojar nuestros recuerdos, nuestras fantasías, nuestros sueños y nuestros deseos. Los edificios y las estructuras de distintas épocas enriquecen la experiencia de los lugares, pero también refuerzan nuestro sentido de pertenencia, de arraigo y de ciudadanía.

La identidad cultural, un sentido de pertenencia y arraigo, es un terreno irremplazable de nuestra humanidad. Las identidades no solo dialogan con los escenarios físicos y arquitectónicos. Crecemos según nos incorporamos a innumerables contextos de identidades culturales, sociales, lingüísticas, estéticas y también arquitectónicas. Las identidades no se adhieren a cosas aisladas, sino a la continuidad de la cultura y la vida; las verdaderas identidades no son solo vínculos momentáneos, sino que tienen historias y continuidades. En lugar de ser aspectos ocasionales de fondo, todas esas experiencias, y seguramente docenas de otros rasgos, son lo que constituye nuestra verdadera personalidad. La identidad no es un hecho ni una entidad cerrados, es un intercambio. Me asiento en el lugar y el lugar se asienta en mí.

Es evidente que los significados artísticos no pueden inventarse, pues son rencuentros existenciales

fundamentalmente inconscientes y prerreflexivos, junto con las experiencias, emociones y mitos humanos primigenios. Como sostiene Álvaro Siza, "Los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad".[12] El significado arquitectónico siempre es contextual, relacional y está ligado al tiempo. Las grandes obras adquieren su densidad y su profundidad de un eco del pasado, mientras que la voz de los productos de la novedad superficial permanece débil, incomprensible y carente de significado. Las grandes obras poseen una frescura intemporal y encarnan su enigma presentándolo siempre como si fuera nuevo, como si se anunciara al mundo por primera vez. Cuanto más grande es una obra, mayor es su resistencia al tiempo. "Un artista vale mil siglos",[13] sugiere Paul Valéry.

Interesarse hoy en día por el significado de la tradición normalmente se considera nostálgico y conservador; en nuestra época obsesionada por una visión acrítica del progreso, tenemos los ojos fijados en el presente y en el futuro. Durante las últimas décadas, lo único y lo último se ha convertido en el criterio prevalente de la calidad de la arquitectura, el diseño y el arte. La coherencia y la armonía de los paisajes naturales y urbanos, y de su rica estratificación histórica, ya no se consideran los objetivos esenciales de la arquitectura. La originalidad artística y la invención formal han reemplazado la búsqueda de significados existenciales y de impactos emocionales, por no hablar de la búsqueda de una dimensión espiritual o de la belleza.

La defensa más elocuente y convincente de la tradición es seguramente el ensayo de T. S. Eliot "Tradición y talento individual",[14] pero su sabiduría ha sido tristemente olvidada. El poeta afirma que la tradición no es una "cosa" estática que deba heredarse, conservarse o poseerse, sino que cada generación debe reinventarla y recrearla. En lugar de valorar la historia meramente factual, el poeta apuesta por el significado de un "sentido histórico", una dimensión intelectual interiorizada. Es este sentido histórico el que vincula al artista y al arquitecto con la continuidad de la cultura y proporciona la columna vertebral de su lenguaje y su elocuencia. Las cuestiones fundamentales de la identidad como "¿Quiénes somos?" y "¿Cuál es nuestra relación con el mundo?" son constitutivas. Ese sentido histórico también da lugar a significados culturales colectivos, así como al propósito social. Es ese sentido histórico el que confiere a las obras profundas su combinación de humildad, paciencia y autoridad serena, mientras que las construcciones que aspiran desesperadamente a la novedad y la singularidad siempre se muestran arrogantes, forzadas e impacientes.

Los artistas y los arquitectos siempre han entendido el poder benéfico de la belleza en los escenarios de nuestras vidas. En la actualidad, la neurociencia ofrece pruebas empíricas de que el carácter y la calidad del entorno tienen un impacto drástico y dimensionable en nuestras vidas. Se ha visto que los entornos no solo cambian nuestro comportamiento, sino que también cambian el cerebro, lo que genera cambios

de conducta. Como sostiene el profesor de genética Fred Gage:

> Mientras que el cerebro controla nuestro comportamiento y los genes controlan nuestro plan de diseño y la estructura del cerebro, el entorno puede modular la función de los genes y, en última instancia, la estructura de nuestro cerebro. Al proyectar el entorno en el que vivimos, el proyecto arquitectónico modifica nuestro cerebro y nuestro comportamiento.[15]

También se ha establecido de forma convincente que los entornos unidimensionales o sensorialmente empobrecidos conducen a desarrollos igualmente negativos en la mente.

¿Por qué son importantes los lugares antiguos? Lo son porque estructuran y modifican de manera crucial nuestra experiencia del mundo y, finalmente, a nosotros mismos. Además de enriquecer nuestro mundo sensorial y empírico, nos arraigan en el curso del tiempo y nos ofrecen una sensación de seguridad y de amparo. "Sé como yo" es el imperativo implícito de todos los poemas según el poeta Joseph Brodsky.[16] Sin duda, toda gran obra de arquitectura posee la misma autoridad. Un escenario sofisticado, con su autoridad y su profundidad históricas, hace que sintonicemos con las cualidades sensitivas y de entendimiento tanto del carácter humano como el cultural.

La arquitectura relevante permite experimentarnos a nosotros mismos como seres completamente corpóreos y espirituales.

NOTAS

1 Merleau-Ponty, Maurice, citado en McGilchrist, Iain, *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2009, pág. 409.

2 Noë, Alva, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lesson from the Biology of Consciousness*, Hill and Wang, Nueva York, 2009, pág. 10 (versión castellana: *Fuera de la cabeza: por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*, Kairós, Barcelona, 2010).

3 Harries, Karsten, "Building and the Terror of Time", *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, núm. 19, Cambridge (Mass.), 1982. Citado en Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge (Mass.)/Oxford, 1990 (versión castellana: *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurtu, Buenos Aires/Madrid, 2004).

4 Sobre la noción de "quiasmo", véase: Merleau-Ponty, Maurice, "L'Entrelacs – Le chiasme", en *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Éditions Gallimard, París, 1964 (versión castellana: "El entrelazo – el quiasmo", en *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970).

5 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, París, 1945 (versión castellana: *Fenomenología de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1957).

6 Harvey, David, *op. cit*., pág. 240.

7 Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927] (versión castellana: *En busca del tiempo perdido*, RBA, Barcelona, 2013).

8 Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Turín, 1979 (versión castellana: *Si una noche de invierno un viajero*, Bruguera, Barcelona, 1980, pág. 14).

9 Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, París, 1980 (versión castellana: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988).

10 Ibíd.

11 Relph, Edward, *Place and Placelessness*, Pion, Londres, 1976, pág. 51.

12 Siza, Álvaro, citado en Frampton, Kenneth, "Introduction", en *Labour, Work and Architecture*, Phaidon, Londres, 2002, pág. 18.

13 Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Éditions Gallimard, París, 1921 (versión castellana: *Eupalinos o el arquitecto*, COAAT, Murcia, 1982, pág. 65).

14 Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent" [1929], en *Selected Essays*, Faber & Faber, Londres, 1948 (versión castellana: "Tradición y talento individual", en *Lo clásico y el talento individual*, Universidad Nacional de México, Ciudad de México, 2004).

15 Gage, Fred, "Neuroscience and Architecture", citado en Farling, Melissa, "From Intuition to Evidence: Architecture and Neuroscience", en Pallasmaa, Juhani y Robinson, Sarah (eds.), *Mind in Architecture. Neuroscience, Embodiment, and the Future of Design*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2015, pág. 183.

16 Brodsky, Joseph, "An Immodest Proposal" [1991], en *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, pág. 206 (versión castellana: "Una proposición inmodesta", en *Del dolor y la razón: ensayos*, Destino, Barcelona, 2000).

ORIGEN DE LOS TEXTOS

Identidad, intimidad y domicilio

"Identity, Intimacy, and Domicile. Notes on the Phenomenology of Home", en Benjamin, David N.; Stea, David y Arén, Eje (eds.), *The Home: Words, Interpretations, Meanings and Environments,* Aldershot, Avebury, 1995, págs. 131-147. Recogido en MacKeith, Peter (ed.), *Juhani Pallasmaa. Encounters. Architectural Essays*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2005, págs. 112-126.

El sentido de la ciudad

"Byen som sanset, erindret og forestillet", en *Den oversete by: det sansede København*, Arkitektens Forlag, Copenhague, 1996, págs. 10-15. Recogido bajo el título "City Sense. The City as Percieved, Remembered and Imagined", en MacKeith, Peter (ed.), *op. cit.*, págs. 142-146.

El espacio habitado

"Lived Space. Embodied Experience and Sensory Thought", en *The Sacred in Architecture*, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Liubliana, 2000, págs. 123-135. Recogido en MacKeith, Peter (ed.), *op. cit.*, págs. 128-140.

La metáfora vivida

"The Lived Metaphor", en *Primary Architectural Images: Seminar Document 2001/2002*, Escuela de Arquitectura de la Washington University, St. Louis, 2001, págs. 2-9.

Habitar en el tiempo

"Dwelling in Time", *Forum Journal*, vol. 29, núm. 3, primavera de 2015, págs. 17-24.